UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Luca Ambrosio

Drammi, commedie e favole musicali all'ombra del Colosseo

Modi, forme e contesti dell'opera a Roma tra il 1668 e 1689

Tesi di dottorato di ricerca

in Scienze del Testo Letterario e Musicale
XXIX ciclo

Anno 2017

a Paoletta, e alla sua infinita pazienza

Indice

Prefazione IX

Sigle RISM delle biblioteche citate XIII

Abbreviazioni bibliografiche XIII

Norme redazionali di trascrizione XIV

1 Roma e lo spettacolo operistico negli anni '70 e '80 del Seicento

1.1 Introduzione 3

1.2 Gli spettacoli 6

1.3 Tipi e modelli 21

1.3.1: Commedie in musica 22

1.3.2: Drammi pastorali per musica 23

1.3.3: Favole drammatiche musicali 24

1.3.4: Drammi per musica in senso stretto 24

1.3.5: Drammi musicali burleschi 25

1.3.6: Quadro di sintesi 27

1.4 Tempi e luoghi 29

1.4.1: I teatri di Lorenzo Onofrio Colonna 30

1.4.2: Il teatro di palazzo Rospigliosi 31

1.4.3: Il teatro dei Pamphilj 31

1.4.4: I teatri dei Barberini 32

1.4.5: Il teatrino di palazzo Rucellai al Corso 32

1.4.6: Il gran teatro di Tordinona 33

1.4.7: Il teatro di palazzo Capranica 34

1.4.8: I teatri patrocinati dai Chigi 34

1.4.9: Altri palazzi e collegi dotati di teatri più o meno stabili 35

1.5 Gli artefici 37

1.5.1: Librettisti 37

1.5.2: Compositori 41

1.5.3: Architetti, scenografi, pittori, decoratori 43

1.5.4: Cantanti 45

1.5.5: Danzatori e coreografi 46

1.5.6: Strumentisti 47

1.6 Committenti e fruitori 48

1.6.1: Cristina di Svezia 48

1.6.2: Flavio Chigi 49

1.6.3: Lorenzo Onofrio Colonna 50

1.6.4: Ambasciatori e simpatizzanti 51

1.6.5: «Conversazioni di cavalieri» e consorzi accademici 52

1.6.6: Composizione del pubblico 53

2 Peculiarità drammaturgiche

2.1 Considerazioni preliminari 59

2.2 Ripartizione per tipologie 60

2.2.1: Drammi per musica (DM) 60

2.2.2: Drammi musicali burleschi (DMB) 64

2.2.3: Commedie in musica (CM) e favole drammatiche musicali (FDM) 65

2.2.4: Drammi pastorali per musica (DPM) 67

2.2.5: Spettacoli in musica di vario genere 68

2.3 Argomento e ambientazione 69

2.4 Qualità degli interlocutori e reciproche relazioni 74

2.5 Sequenze e *topoi* drammaturgici 84

2.6 Il gusto per il comico 91

2.6.1: Scene con buffi nei DM d'importazione 95

2.6.2: Scene con buffi nei titoli originali 99

2.6.3: Localizzazione delle scene con buffi nel corso dei drammi 105

2.6.4: Evoluzione dell'elemento comico nell'arco temporale prescelto 106

2.7 Convenzioni poetiche e linguistiche 108

2.8 Problemi di scenotecnica 110

2.8.1: Mutazioni sceniche e apparati 110

2.8.2: *Machine* ed effetti speciali 116

2.9 Sezioni spettacolari accessorie 119

2.9.1: Prologhi 120

2.9.2: Intermedi, pseudo-intermedi e introduzioni ai balli 123

2.9.3: Balli 127

3 Importazione ed esportazione

3.1 Procedure di aggiornamento 135

3.2 L'adattamento dei drammi per musica all'uso romano 141

3.2.1: Il caso del *Trespolo tutore* 141

3.2.2: I rifacimenti del *Pompeo* e del *Massenzio* 145

3.2.3: Numeri e tendenze generali nell'adattamento delle opere 147

3.2.4: L'eredità capitolina nella tradizione successiva 152

3.3 La circolazione delle opere romane nella penisola 154

3.3.1: Distribuzione geografica del fenomeno 154

3.3.2: L'adeguamento dei drammi capitolini al «genio» di Venezia 157

3.3.3: Esempi di esportazione 'autentica' e casi particolari 166

4 Il rivestimento musicale dei drammi

4.1 Linee di ricerca 171

4.2 Rimaneggiamenti ed aggiunte 175

4.2.1: Cavalli riveduto da Stradella 175

4.2.2: Procedimenti 'spiccioli' di adattamento 180

4.2.3: Scarlatti *versus* Scarlatti 181

4.2.4: I rifacimenti colonnesi 186

4.3 Ruoli, registri e condotte vocali 187

4.3.1: I «putti» burloni capitolini e le altre corrispondenze tra tipologia di ruolo e tessitura 188

4.3.2: Caratteristiche della scrittura vocale 190

4.4 Organici strumentali 210

4.5 Recitativi e ariosi 219

4.5.1: Linea vocale, procedimenti armonici e cadenze dei recitativi 219

4.5.2: Ariosi, cavatine ed ariette monostrofiche 233

4.6 Brani solistici e pezzi d'assieme 239

4.6.1: Forma ed articolazione musicale delle arie 239

4.6.2: Arie doppie, duetti ed altri brani d'assieme 256

4.6.3: Cori 265

4.7 Il ruolo dell'orchestra 267

4.7.1: Sinfonie ed introduzioni 267

4.7.2: Ritornelli e accompagnamenti strumentali 270

4.8 Prologhi ed intermedi 301

4.9 Balli, giochi e abbattimenti 309

Conclusioni 323

Appendici

I: Drammi per musica rappresentati a Roma (1668-89) 329

II: Interlocutori e ruoli 328

III: Relazioni sistemiche tra i personaggi 330

IV: Mutazioni e apparati presso il teatro Colonna ai SS. Apostoli (1682-90) 336

V: Cantanti 337

VI: Migrazioni di brani 340

VII: Persistenza delle varianti capitoline nella tradizione successiva 342

VIII: Circolazione dei drammi romani 344

IX: Contributo dei diversi compositori alla produzione melodrammatica romana 348

Bibliografia 353

Prefazione

La storia dell'opera in musica nella Roma del Seicento è, com'è noto, quella di una mareggiata che procede ad ondate successive, alternate a fasi di risacca più o meno lunghe e pronunciate: l'introduzione, lo sviluppo e, di conseguenza, anche il successo del genere furono profondamente condizionati dall'avvicendarsi di questo o quel cardinale al soglio pontificio, e dall'approvazione o rifiuto che il regnante in carica nutriva nei confronti di tale particolare forma di intrattenimento[1].

Il presente studio si interessa della multiforme produzione operistica ascrivibile alla città papale durante i regni di Clemente IX (1667-9) e X (1670-6), e del morigerato Innocenzo XI (1676-89), poco più di un ventennio davvero molto intenso e gravido di sviluppi per il futuro. Rientrano nel catalogo tanto i titoli patrocinati dai nobili capitolini nei propri palazzi così come le riprese di drammi veneziani allestite presso il neonato teatro pubblico, gli uni e gli altri testimoniati da una copia di fonti poetiche e musicali, e un'abbondante quanto frammentaria documentazione d'archivio. Ciascun titolo del repertorio è stato indagato sia dal punto di vista morfologico che in merito alle problematiche connesse alla sua traduzione spettacolare, non tralasciando di inquadrare il tutto nel contesto produttivo di appartenenza per confrontarlo con le principali piazze della penisola.

La ricerca attinge preliminarmente ad una bibliografia sterminata quanto discontinua: le trattazioni di ordine generale non mancano di certo[2], ma negli ultimi anni l'attenzione dei ricercatori è stata dedicata più alle forme del patrocinio musicale che ai suoi 'frutti' drammatici[3], e, a parte il Tordinona[4] e i teatri dei palazzi colonnesi[5], pochi altri palcoscenici privati o semi-pubblici, allocati nelle corti o nei collegi, hanno goduto dell'attenzione che avrebbero meritato[6]. Riguardo i protagonisti, se su Stradella è stato scritto molto, specie ad opera di Carolyn Gianturco[7], e ancor più su Alessandro

---

1 Sul potere temporale del pontefice e la riorganizzazione della struttura amministrativa dello Stato pontificio quali si erano consolidati nel corso del Cinquecento si consulti NICCOLI, *La vita*, pp. 86-7. Secondo Margaret Murata, «there were various social reasons that prompted the papacy's opposition to public theater, not the least of which was unruly behavior on the part of some of the Roman nobility and their factions» (relazione letta al meeting annuale dell'American Musicological Society, Philadelphia, 1984, richiamata in D'ACCONE, *Confronting a Problem*, p. 173, nota 12).

2 FRANCHI, *Introduzione*; LINDGREN, *Il dramma musicale*; MORELLI, *La musica a Roma*; STAFFIERI, *Colligite*, e molti altri.

3 CAGLI, *Produzione*; DE LUCCA, *"Dalle sponde"*; TAMBURINI, *Due teatri*; MONTALTO, *Un mecenate*; NIGITO, *La musica*; PASTURA, *Legislazione*.

4 CAMETTI, *Il Teatro Tordinona*; ROTONDI, *Il Teatro Tordinona* e TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana*, si sono concentrati principalmente su problematiche di natura architettonica.

5 TAMBURINI, *Da alcuni inventari*; ID., *Due teatri*.

6 La nutrita (ma frammentaria) bibliografia sul Capranica richiede ancora un'aggiornata sistemazione: le poche righe (pp. 187-8, 190, 192-3) contenute in ADEMOLLO, *I teatri di Roma*, sono zeppe di inesattezze e dati di provenienza non verificabile, il capitolo dedicato ne *I teatri di Roma* di RAVA (pp. 47-60), le *Notizie* di WALDIS e il confusionario NATUZZI, *Il teatro Capranica*, sono stati superati da più recenti ma brevi articoli, come CANNIZZO, *Vent'anni di storia*, e ROSSELLI, *I teatri*. Pochissimo è stato scritto sul teatro Pamphilj al Corso (CASALE, *Il "teatro delle commedie"*) e su quello degli Ottoboni alla Cancelleria (VOLPICELLI, *Il Teatro*), così come sui teatri di collegio (MONTALTO, *Il Clementino*, pp. 137-55).

7 GIANTURCO, *Alessandro Stradella*; ID., *Stradella*; ID., *Caratteri stilistici*; la stessa studiosa, dopo aver redatto, insieme ad ELEANOR MCCRICKARD, il *Thematic catalogue* del compositore, ne sta curando gli *Opera Omnia*. Imprescindibile è, ancora oggi, *The Prologues* di OWEN JANDER, che analizza gli autografi stradelliani custoditi presso **I**-Tn.

Scarlatti[8], sulla produzione operistica di Pasquini alla dissertazione dottorale di Gordon Crain del lontano 1965[9] si è da pochissimo aggiunto il contributo di Arnaldo Morelli contenuto nella sua biografia del compositore[10]. Sostanziosa comincia ad essere la bibliografia sulle figure di librettisti, patroni e impresari contenuta nei principali dizionari, e lo stesso dicasi delle voci più acclamate dal pubblico; se ad alcuni titoli dell'elenco è stata riservata una trattazione monografica, insieme a lavori di grande circolazione quali *La Dori* o il *Giasone,* di pochissimi è stato indagato il rapporto con gli archetipi veneziani[11].

La messe di studi testé citati ha generalmente ribadito quanto l'importazione massiccia di melodrammi abbia reso Roma quasi una succursale dei teatri di Venezia (e, dal 1692, anche di Napoli), ma pochi studiosi si sono realmente soffermati ad analizzare in che modo, e obbedendo a quali esigenze (estetiche, drammaturgiche, logistiche, politico-sociali...) si sia compiuto il necessario adattamento delle opere alla nuova piazza[12], specie di quelle che passarono per la città papale appena pochi anni dopo il loro debutto altrove, e la cui analisi appare fondamentale per ricercare le caratteristiche di un'eventuale 'romanità', svincolando l'indagine dalle inevitabili distorsioni e fraintendimenti causati dal correre del tempo e delle mode. Il confronto con i numerosi drammi autoctoni (circa il 70% del campione) funge da significativa cartina di tornasole per valutare i risultati in termini di strutture drammaturgiche e stilemi poetico-musicali adottati, ferma restando la convinzione che non è detto sia sempre possibile trattare una serie di spettacoli così nutrita ed eterogenea come un tutto organico. L'estensione della ricerca anche alle partiture superstiti ha lo scopo di completare l'analisi, ricomprendendo in un unico colpo d'occhio il testo letterario e quello musicale delle opere come entrambi indirizzati al perseguimento del medesimo fine drammaturgico. L'esistenza di diversi libretti e partiture manoscritte recanti i prologhi, gli intermezzi e, in alcuni casi, anche i balli che facevano da contorno a tali allestimenti (e che costituivano, insieme all'impiego delle macchine e di sorprendenti mutazioni di scena, uno degli ingredienti spettacolari maggiormente apprezzati dal pubblico) consente inoltre una valutazione dello spettacolo a tutto tondo, una circostanza insolita per chi è solitamente abituato a trarre provvisorie conclusioni sulla base di lacerti di carte, descrizioni o testimonianze disparate, e non sempre attendibili.

Da questi rilievi emergono interessanti spunti per valutare, in ultima istanza, l'effettiva esistenza, o meno, di una presunta 'scuola operistica romana' di fine Seicento, un'ipotesi avanzata già parecchio tempo fa da Carolyn Gianturco[13] sulla base dell'analisi diacronica di un ristrettissimo numero di titoli di

---

[8] DENT, *Alessandro Scarlatti*; LORENZ, *Alessandro Scarlattis*; GROUT, *Alessandro Scarlatti*; HALTON, *Alessandro Scarlatti*; ROSTIROLLA, *Catalogo*, e molti altri ancora.
[9] CRAIN, *The Operas*; del 2001 è invece la corposa ed. crit. delle *Cantate* a cura di Alexandra NIGITO.
[10] MORELLI, *La virtù*, pp. 111-233.
[11] Tra i pochi si segnala il *Giasone* di USULA.
[12] Tra questi c'è senz'altro Harold POWERS, che ha dedicato pagine fondamentali alle rielaborazioni romane del *Serse* e del *Muzio Scevola* di Minato ad opera di Silvio Stampiglia, deducendo importanti conseguenze sulle modificazioni strutturali e formali imposte dalla ripresa di libretti di successo, ma ormai vecchi di trent'anni.
[13] GIANTURCO, *Evidence.*

compositori attivi a Roma in un arco di tempo quasi analogo: è alla luce di questa suggestione, e in un processo di ideale continuità con le fondamentali ricerche di Margaret Murata sulla drammaturgia rospigliosiana che il presente studio ambisce pertanto a collocarsi.

Prima di addentrarsi *in medias res*, è un piacere spendere qualche parola per menzionare quanti abbiano contribuito a conferire al lavoro il suo assetto definitivo: i colleghi ed amici Vito Ciavirella, Giorgio Matteoli e Vincenzo di Betta, che mi hanno supportato con calore durante le frequenti spedizioni in giro per la penisola, i gentilissimi bibliotecari che ho incontrato in mezza Europa, e su tutti il prof. Renato Borghi del Dipartimento di Musicologia di Cremona, sempre prontissimo a reperire il gran numero di riproduzioni fotografiche oggetto di consultazione. Fondamentali sono stati gli appunti e i suggerimenti di Warren Kirkendale, Alexandra Nigito, Claudio Annibaldi ed Elena Tamburini, oltre all'assistenza costante e puntuale di Fabrizio Della Seta e della mia *tutor* Angela Romagnoli; una segnalazione particolare spetta a chi ha avuto l'onere di esaminare l'elaborato prima della discussione, Marco Gozzi ed Arnaldo Morelli, con il quale, tra l'altro, è nato un proficuo e assai cordiale dibattito e, si spera, un inizio di collaborazione per il futuro. Un infinito ringraziamento va poi ai miei genitori, da sempre sostegno e guida nella mia formazione, ai piccoli Arianna e Riccardo, che hanno sopportato con pazienza le frequenti assenze del papà per i suoi studi, e a Paola, che mi ha consentito, con la sua intelligenza e smisurata comprensione, di mettere fine a tre anni di lungo lavoro, accompagnandomi nel contempo sul sentiero di una nuova vita.

Sigle RISM delle biblioteche e degli archivi citati

I-Bc	Bologna, Biblioteca del Museo della Musica
I-Bu	Bologna, B. universitaria
I-Fm	Firenze, B. Marucelliana
I-Fn	Firenze, B. nazionale centrale
I-Mc	Milano, B. del conservatorio "Giuseppe Verdi»
I-Mb	Milano, B. nazionale Braidense
I-MC	Montecassino, Archivio dell'abbazia
I-MOe	Modena, B. Estense universitaria
I-Nc	Napoli, B. del conservatorio «S. Pietro a Majella»
I-NOc	Novara, B. comunale «Carlo Negroni»
I-PAp	Parma, B. Palatina
I-Rc	Roma, B. Casanatense
I-Rn	Roma, B. nazionale centrale «Vittorio Emanuele»
I-Rps	Roma, Arch. generale delle Scuole Pie di S. Pantaleo
I-Rvat	Roma, B. Apostolica Vaticana
I-Sc	Siena, B. comunale degli Intronati
I-Tac	Torino, Arch. storico della città
I-Tci	Torino, B. civica musicale «Andrea della Corte»
I-Tn	Torino, B. nazionale universitaria
I-Tr	Torino, B. Reale
I-Vgc	Venezia, B. della fondazione «Giorgio Cini»
I-Vnm	Venezia, B. nazionale Marciana
A-Wgm	Vienna, B. della Gesellschaft der Musikfreunde
B-Bc	Bruxelles, B. del conservatoire royale
B-Br	Bruxelles, B. royale «Albert Ier»
D-B	Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz
D-H	Amburgo, Stadtbibliothek «K. Von Ossietzky»
D-Mb	Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek
D-MÜs	Münster, Diözesanbibliothek, coll. Santini
F-Pn	Parigi, B. nationale de France
US-BEm	Berkeley, «Jean Gray Hargrove» Music Library, University of California

Abbreviazioni bibliografiche

GM	*Grove Music on line*, disponibile previo abbonamento all'URL: www.oxfordmusiconline.com
DBI	*Dizionario Biografico degli Italiani*, disponibile on-line all'URL: www.treccani.it/biografico/

Norme redazionali di trascrizione

I brani espunti dalla documentazione archivistica sono trascritti così come si trovano, senza alcuna modifica, salvo sia stato necessario sciogliere alcune delle frequenti abbreviazioni presenti; lo stesso dicasi dei paratesti ai libretti, mentre i testi poetici sono stati adattati secondo i seguenti criteri:

- *l'-h-* etimologica è soppressa (es.: *huomo* → *uomo*), mentre è aggiunta in alcuni contesti per rendere più evidenti le esclamazioni (*oimè* → *ohimè*);
- il *ph-* e la *-ti-* etimologica sono sostituiti dai correnti grafemi *f-* e *-zi-* (*philosophia* → *filosofia*; *amicitia* → *amicizia*); in alcuni casi *-zi-* è rimpiazzato da *-ci-* (*artifiziosamente* → *artificiosamente*);
- il plurale terminante in *-ij* è corretto in *-i* (*vizij* → *vizi*);
- le doppie sono soppresse (*doppo* → *dopo*) o aggiunte (*o vero* → *ovvero*) secondo l'uso corrente;
- l'elisione è mantenuta solo se conforme all'ortografia odierna, altrimenti le due parole sono fuse in una (*all'arme* → *allarme*; *all'hor* → *allor*); l'apostrofo è aggiunto quando assente (*un incrociata* → *un'incrociata*);
- anche le parole composte, disgiunte nell'originale, sono fuse secondo l'ortografia corrente (*hor su* → *orsù*; *fra tanto* → *frattanto*): un discorso analogo vale per le preposizioni articolate (*de i* → *dei; a i* → *ai*);
- tutti gli accenti superflui sono eliminati (*hà* → *ha*);
- l'impiego delle maiuscole è rettificato secondo l'uso odierno, nei titoli come nel corpo dei testi;
- la punteggiatura, quasi del tutto assente nelle partiture e assai lacunosa nei libretti, è integrata per favorire la comprensione del testo, specialmente in occasione di domande (*?*) o esclamazioni (*!*) evidenti; quella presente è modificata secondo le convenzioni odierne (*;* → *:*);
- le citazioni di discorsi diretti sono evidenziate tramite l'aggiunta di *«…»*.

Si è cercato di mantenere inalterato il dettato musicale degli ess. tratti dalle partiture: i pochi interventi di revisione sono uniformati ai seguenti principi:

- le diverse chiavi in cui sono scritte le parti vocali più acute sono state ricondotte alla più consueta chiave di violino, eventualmente ottavizzandola verso il grave nel caso del registro di tenore; a baritoni e bassi è stata assegnata la chiave di Fa che insiste sulla 4ª linea del pentagramma;
- le chiavi delle parti strumentali sono state ricondotte a quelle impiegate di consueto nella scrittura per quartetto d'archi, ossia chiavi di violino, contralto e basso; tale adattamento non riguarda gli ess. a corredo del § 4.4, in maniera da agevolare il dipanarsi della discussione relativa agli organici strumentali;
- le armature di chiave originali sono state mantenute, anche se spesso non conformi all'uso attuale; qualora il diesis sia impiegato per annullare un bemolle è stato sostituito dal bequadro, e lo stesso dicasi per l'evenienza opposta; per evitare di sovraccaricare il testo è confermata la vigenza delle alterazioni transitorie per l'intera misura in cui queste compaiano, a differenza dell'uso puntuale che si riscontra nelle fonti;
- la doppia stanghetta è stata posta in calce agli ess. solo nel caso in cui il passaggio cit. riguardi effettivamente la fine del brano; nel caso di terminazione intermedia (di frase, o di strofa) la doppia stanghetta è più sottile; per tutte le altre evenienze il rigo si conclude senza alcuna stanghetta di chiusura;
- la numerica originale del b. c. non è stata modificata né integrata in alcun modo;
- ogni aggiunta, chiarimento o correzione proposta dal revisore è inserita tra parentesi tonde (…).

1. Roma e lo spettacolo operistico negli anni '70 e '80 del Seicento

1.1 Introduzione

Con la morte di Urbano VIII (Maffeo Barberini) nel 1644 e il conseguente ostracismo perpetrato dalla rivale (e vittoriosa) famiglia Pamphilj, si conclude l'esaltante stagione delle prime produzioni nei palazzi Barberini (1628-43)[1]: la riparazione dei consanguinei del defunto pontefice in Francia durerà, con alti e bassi, quasi un decennio, durante il quale non si hanno notizie di significativi eventi operistici promossi dal successore. Ma forse, più che l'assenza dei porporati patrocinatori, nell'economia spettacolare della capitale pesa la partenza di Giulio Rospigliosi (futuro papa Clemente IX), 'mente' e 'penna' delle produzioni barberiniane, per la nunziatura apostolica in Spagna[2]: non è certo un caso che la ripresa dei 'giochi' abbia luogo solo dopo il suo rientro in patria[3], anche se da allora il cardinale e futuro pontefice sarà impegnato probabilmente più in qualità di organizzatore e supervisore che di librettista[4].

A rinfocolare le nuove velleità teatrali dei Barberini ci pensa l'arrivo *in pompa magna* della neo-convertita regina Cristina di Svezia, un evento la cui portata propagandistica non sfugge ad Alessandro VII Chigi che, con la sapiente regia del letterato e monsignore pistoiese, organizza una teoria di festeggiamenti (tra cui due nuove opere, la ripresa di *Dal male il bene* e un *Carosello* conclusivo) che rendono memorabile l'intera stagione di carnevale del 1656[5]. Esaurito lo scopo politico dell'operazione, Fabio Chigi, a differenza del nipote Flavio[6], non si distingue più di tanto quale amante delle lettere e del belcanto; ci vorranno una dozzina di anni ancora perchè la sinergia latente di intenzioni e di mezzi, in capo, soprattutto, all'indomita regina esule e a patroni ambiziosi come i coniugi Colonna o gli stessi Chigi, incontri finalmente un *imprimatur* ufficiale, e si creino le condizioni per l'apertura anche a Roma di un teatro stabile aperto al pubblico pagante (1671). Dopo essersi fatto le ossa nelle produzioni colonnesi del 1668 e '69, il gruppo di lavoro capitanato da Filippo Acciaioli si accaparra l'impresa del

---

[1] È questo l'arco di tempo che intercorre tra gli allestimenti de *Il contrasto di Apollo e Marsia* e il *S. Eustachio*, passando, tra gli altri, per le varie edizioni di importanti spettacoli come il *S. Alessio* (1629 e 1634), *Erminia sul Giordano* ('33), *Teodora* ('35) e *Chi soffre speri* (1637 e '39), a dimostrazione di quanto la Roma di quegli anni possa a ragione esser considerata «una eccezionale officina di sperimentazione e di novità drammaturgiche» (MEGALE, *Strategie*, p. 32), anche se «il progetto di teatro agiografico e spirituale […] riprendeva certamente precedenti fiorentini ed anche romani» (TAMBURINI, *Strumenti*, p. 100).

[2] Giulio era già stato in Spagna una prima volta nel 1626, a seguito di Francesco Barberini (PROFETI, *Rospigliosi*, pp. 134-5): il secondo soggiorno dura dal luglio del 1644 all'inizio del 1653.

[3] Nel 1653 viene celebrato il matrimonio pacificatore intercorso tra Maffeo Barberini junior e la pronipote del papa Olimpia Giustiniani: per una ricognizione della complessa rete di legami parentali e di potere che ruotano attorno alla figura della nonna della sposa, vedova di Pamphiljo Pamphilj, si consulti TABACCHI, STEFANO, «Maidalchini, Olimpia», *DBI*.

[4] Riguardo la secolare questione, la più aggiornata voce è quella di Davide Daolmi, che, sulla scorta della corrispondenza tra i Rospigliosi, della testimonianza di GUALDO PRIORATO (*Historia*, p. 237) e di ulteriori due lettere, una di Marco Marazzoli scritta nei giorni in cui si preparava l'allestimento, e l'altra dello stesso Giacomo al fratello Vincenzo del febbraio 1660, sostiene come il libretto di *Dal male il bene* del 1654, primo spettacolo della 'Barberini renaissance', sia senz'altro imputabile al talento del nipote abate, poi cardinale, così come le successive opere date negli anni successivi, fino alla morte dell'illustre zio (DAOLMI, *Paternità,* pp. 131-177).

[5] HAMMOND, *Barberini Entertainments*, pp. 141-59.

[6] In merito al mecenatismo musicale dei primi anni del cardinalato di Flavio Chigi, si cfr. la disamina archivistica condotta da LIONNET, *Les activités*, pp. 297-302.

neonato Tordinona soffiandola *in extremis* al conte d'Alibert, segretario della regina[7]. La rivincita dell'indomita Cristina, che in seguito al prematuro abbandono dell'Acciaioli al termine del carnevale del 1672 piazza quale impresario il fido Marcello De Rosis, dimostra come questo genere d'intrattenimento sia divenuto ormai motivo di prestigio nobiliare: se l'esperienza barberiniana, nelle sue due *tranche*, si svolge in una sorta di monopolio artistico indiscutibile, adesso più centri di produzione si fanno avanti, rivaleggiando in prima persona oppure tramite l'operato delle accademie della cui protezione potevano fregiarsi, il tutto nel panorama politico frammentato e variabile tipico della città papale. A parte le velleità dell'esule svedese (basate più su un sincero interesse e su considerazioni di supremazia dinastica che sulla reale disponibilità di congrui mezzi finanziari) e l'indefesso impegno del Contestabile Colonna[8], sarà l'Accademia degli Sfaccendati, patrocinata dai Chigi, a proporre dei trattenimenti canori per la villeggiatura del 1672 e '73 nella residenza padronale dell'Ariccia.

Nonostante la grande attesa e la sontuosità dei primi allestimenti, quella del Tordinona si rivela ben presto una falsa partenza: l'anno giubilare del 1675 dà infatti il pretesto a Clemente X (Emilio Altieri) per disporre la chiusura del teatro, che riaprirà solo quindici anni più tardi; nel mentre, però, l'insopprimibile fame di opera si nutre di una copia di spettacoli allestiti presso i palazzi più belli della nobiltà cittadina. Agli sgoccioli del decennio si fanno avanti i Capranica[9], allestendo nel proprio palazzo una tardiva ripresa della sontuosa *Hipermestra* di Giovanni Andrea Moniglia[10]: un'operazione troppo ambiziosa, forse, ma che la dice lunga sul ruolo che la famiglia intende assumere per gli anni a venire, in concorrenza, oltre che con i Colonna, anche con la saltuaria attività dei redivivi Barberini e dei Pamphilj, che inaugurano il loro teatro al Corso nel 1684, e gli isolati tentativi, tra gli altri, degli Orsini. Al 1679 risale anche il roboante debutto sulle scene capitoline di Alessandro Scarlatti[11], il cui impegno rimarrà costante per l'intero decennio successivo, nonostante il trasferimento a Napoli nel 1683: una parte significativa della trentina scarsa di titoli rappresentati in quegli anni a Roma e dintorni porta infatti la sua firma, e altrettanti competono a Bernardo Pasquini e pochi altri.

---

[7] L'aristocratico di origine francese, che finanziò la trasformazione delle antiche carceri in sala teatrale, mantenne fino al 1676 un ruolo paragonabile a quello che a Venezia avevano le nobili famiglie proprietarie: previo il pagamento di un affitto annuale all'Arciconfraternita di San Girolamo della Carità, che godeva del diritto di enfiteusi perpetua sui locali, ne percepiva a suo favore un altro, ben più congruo, dall'impresario (CAMETTI, *Il teatro*, pp. 32-7 e 47-51).

[8] Dopo il biennio testé citato e la sincera dedizione alla causa del teatro pubblico, Lorenzo Onofrio rientra nei suoi palazzi a partire dal 1676, e, dopo l'erezione del suo teatro stabile, dominerà la scena operistica per tutti gli anni '80, senza arrivare a vederne, però, il 'botto' conclusivo, la spettacolare festa teatrale del carnevale 1690, *La caduta del Regno dell'Amazzoni* (per ulteriori dettagli, si rimanda al § 1.6).

[9] Girolamo figura già quale «direttore delle medesime opere e delle scene» in seno agli Sfaccendati, secondo gli atti costitutivi del consorzio custoditi in **I**-Rvat, Vat. lat. 14137, richiamato in MORELLI, *L'Apolloni*, p. 233.

[10] Sulle scene capitoline arriva, in realtà, l'adattamento compiuto per le scene veneziane nel 1673, *La costanza trionfante* (cfr. § 3.2).

[11] Stante le convincenti argomentazioni di Jean Lionnet, *Gl'equivoci nel sembiante* potrebbe non esser la prima opera attribuibile ad Alessandro: una partitura adespota e acefala, custodita nel fondo Chigi della Vaticana e databile a cavallo di 1677 e '78, oltre a presentare un *plot* simile a quello de *Gl'equivoci* ne condivide diversi tratti stilistici (LIONNET, *Une partition inconnue*, pp. 183-7); l'attribuzione ipotetica al Siciliano, non condivisa da tutta la critica, è stata da ultimo indicata come possibile da PAGANO (*Alias il Siciliano*, pp. 37-8).

Il termine *ad quem* prescelto è il 1689, e non a caso[12]: in quell'anno muoiono, nel giro di pochi giorni, Lorenzo Onofrio Colonna (15 aprile), la regina Cristina (il 19), il cardinale Decio Azzolino, suo fido amico ed erede (9 giugno) e, infine, l'irriducibile papa 'minga' Benedetto Odescalchi (12 agosto) [13]. Si chiude un'era, e se ne apre immediatamente un'altra, grazie all'elezione al soglio pontificio del veneto Pietro Ottoboni, e soprattutto la creazione al cardinalato del giovane nipote 'Pietruccio', fervido appassionato di musica e librettista per vocazione, che si impegnerà in prima persona nell'erezione del teatro di famiglia al palazzo della Cancelleria e nella rinascita del Tordinona. Nell'ultimo decennio del secolo l'attività dei teatri d'opera finalmente si stabilizza, complice la sana concorrenza ingenerata dall'apertura al pubblico del Pace (solo per il 1694, forse l'anno più prolifico di eventi)[14] e l'ampliamento del Capranica. Anche stavolta sarà un fuoco di paglia: nell'agosto del 1697 la malcelata insofferenza di Innocenzo XII per il melodramma si manifesta con la demolizione del Tordinona e, dopo il carnevale dell'anno successivo, con la chiusura dei battenti anche del Capranica, determinando così un vuoto che durerà, salvo pochissime eccezioni, fino al 1710.

[12] Le trattazioni monografiche sul dramma per musica a Venezia si fermano qualche anno prima: «The 1680s heralded the beginning of a new cycle: the development of the so-called reform movement that culminated in the enthronement of Metastasio» (ROSAND, *Opera*, p. 3, a giustificazione della scelta del 1677, anno dell'apertura del lussuoso teatro di S. Giovanni Grisostomo a Venezia, quale limite temporale della sua ricerca); dal 1636 alla fine degli anni '70 spazia pure la corposa indagine dei coniugi GLIXON sugli aspetti economici della neonata impresa operistica (*Inventing*, p. VIII).

[13] «Innocenzo XI […] per regola fissa diceva sempre di no, cioè nel suo dialetto milanese minga, onde lo chiamarono Papa-minga. […] Proibì gli spettacoli pubblici venali, come dicevano, cioè a biglietto pagato, e volle rendere impossibili anche i privati e gratuiti con una disposizione per la quale i musici che avessero cantato in teatro erano colpiti d'interdetto a cantare nelle chiese, ed alle donne era proibito di recitare e di cantare anche nei teatri di società. Ma non raggiunse l'intento, poiché si fecero venire a Roma cantanti di fuori, ai quali non importava di cantar nelle chiese, e quanto alla gratuità dello spettacolo si ricorse ad espedienti che gli davano aspetto di privato, mentre in realtà era pubblico e a pagamento» (ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 149-50).

[14] Il novero di 23 produzioni, tra opere ed oratori (STAFFIERI, *Colligite*, tab. 1 di p. 39) con l'aggiunta di serenate, drammi e commedie *con musica*, tocca la quarantina di eventi (LINDGREN, *Il dramma musicale* pp. 37 e 55-7), e si tratta certamente di un calcolo per difetto.

1.2 Gli spettacoli

Il catalogo di opere oggetto di analisi comprende, come s'è accennato, tutti i titoli di cui sia rimasto almeno il libretto e/o la partitura prodotti a Roma nel ventennio prescelto, con l'aggiunta degli unici due spettacoli dati al palazzo Chigi di Ariccia e di pochi altri allestiti nelle località di villeggiatura dell'entroterra pontificio, in quanto spesso riconducibili allo stesso novero di committenti e artefici che firmava, in quegli anni, analoghi eventi in città[15]. L'esclusione dell'ultima opera rospigliosiana, *La comica del cielo*[16], probabilmente scritta qualche anno addietro e aggiornata in occasione del primo carnevale festeggiato dal novello pontefice, non impedisce di adoperarla, insieme ad alcuni titoli precedenti, a mo' di discrimine e confronto con il resto del repertorio. Restano fuori anche le numerose tragedie (opere sacre, opere morali) e commedie *con* musica, opere di teatro parlato con prologhi e/o intermezzi cantati (e spesso anche balli e abbattimenti) allestite presso le case patrizie[17] o i teatrini annessi ai collegi romani, in questo caso a cura dei nobili occupanti[18]; ugualmente esclusi sono i numerosi oratori in musica, le cantate spirituali[19], quelle celebrative[20] e le serenate[21], che, pur condividendo con le

---

15 Per le stesse ragioni non sono state incluse, ad es., le riprese viterbesi dell'*Argia* (1668 e 1670) e dell'*Anibale in Capua*, (1671, con notevoli modifiche di anonima paternità rispetto alla prima veneziana di dieci anni prima), o *La cena di Baldasare* di Francesco Lazzari, dato a Città di Castello tra il 24 e il 28 agosto del 1673 con la musica di Domenico Evangelisti dalla Pergola, maestro di cappella della città (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 410, 424, 431-2 e 458).

16 La presenza di diversi libretti mss. e di una partitura oggetto di una pervasiva stratificazione di modifiche e correzioni ha reso finora assai problematico dirimere tutte le questioni in merito al testo e alle circostanze esecutive de *La Comica*, e questo nonostante l'abbondante bibliografia esistente (MURATA, *Operas*, pp. 95-7 e 465-506; CILIBERTI, *Abbatini*, pp. 505-48; ANDRAE, *Ein römischer*, pp. 148-79).

17 *La Celidaura*, ad es., «opera scenica di Giacomo Sinibaldi», 1669, dedicata alla regina di Svezia, prima dei tre atti in prosa presenta un prologo per musica (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 418-9); non mancano esempi di simili trattenimenti, ma d'argomento sacro, dedicati alla nobile occupante di questo o quel monastero, come, ad es., la *S. Rosa di Lima*, «opera sagra scenica» di Giuseppe Berneri, dedicata nel 1674 a Suor Maria Alessandra Colonna, articolato in prologo, 3 atti in prosa e 2 intermedi, o *L'onestà riconosciuta in Genuefa* del 1677, dedicata a Suor Flavia Virginia Chigi, prologo, 5 atti in prosa e 4 intermedi, due dei quali corredati da balli e un esercizio di scherma (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 468 e 512).

18 Molto attivo, in tal senso, il Collegio Clementino: *La fuga gloriosa in S. Glafira V. M.*, «opera sacra» del 1671, *La felicità ricercata*, «opera drammatica ideale», 1673, o *Il troppo è troppo*, «rappresentata dalli Signori Convittori…nelle correnti vacanze del Carnevale» dell'anno seguente, questi ultimi strutturati in 3 atti in prosa corredati da prologo e 2 intermedi in versi (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 433, 456 e 468). Nel carnevale del 1672 presso il Seminario Romano vedono la luce ben tre tragedie, il *Froila*, la *Semiramide* e l'*Eraclio*, messe in scena rispettivamente «dalle camerate grandi de' convittori», «dalli convittori delle camere minori» e «da' chierici», la prima articolata in un prologo, 5 atti e balli, le altre corredate pure da 4 intermedi e un abbattimento (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 443-4). Su sollecitazione di nobili protettori quali la regina Cristina e il cardinale Azzolino, negli anni a seguire il teatro annesso al Clementino ospita regolarmente le repliche di drammi per musica già dati in città, tra cui diverse opere di Alessandro Scarlatti (MONTALTO, *Il Clementino*, pp. 141-4; D'ACCONE, *Ancora su l'opera*, pp. 72-6), oltre che la prima de *Il Bellerofonte*, «drama da cantarsi…nel Carnevale dell'anno 1690», scritto dal maestro di retorica Gianmaria Conti per la musica di Francesco Gasparini; lo stesso anno il Seminario Romano risponde con l'*Alessio* di Pasquini, da non confondere con l'omonimo oratorio del 1675 dello stesso autore (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 624-5). Al volgere del secolo si segnala infine l'interessante attività musico-teatrale del Collegio Nazareno: notevoli, tra gli altri, il *Romolo Pastore*, «favola boscareccia» per musica interpolata tra gli atti de *La virtù trionfante* del 1698, e *L'amante del cielo*, «dramma sacro per musica», 1699, nuova edizione con modifiche e aggiunte della *S. Rosalia* di tre anni addietro (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 729 e 740-1). Sulla qualità e cadenza degli spettacoli di collegio si consulti anche POVOLEDO, *Aspetti*, pp. 203-5.

19 *Componimento a cinque voci* «da cantarsi la notte del SS. Natale nel Palazzo apostolico», 1677 (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 515), e simili segnalati da ADEMOLLO per il 1683 e '84 (*I teatri*, p. 167): per qualche ragguaglio in più sul genere, si veda GIANTURCO, *Cantate Spirituali*.

20 *Dialogo in musica della Fama e della Gloria*, scritto da Flavio Orsini e «rappresentato» nel 1679 presso il palazzo di Pasquino in onore dell'ambasciatore straordinario di Francia (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 526), e diversi altri.

21 Quella in onore di Cristina di Svezia (*Lo schiavo liberato* di Baldini-Stradella?) «riuscì veramente bellissima, avendovi portata fra tutti gli altri musici la palma la signora Antonia Corese famosa cantatrice» (avviso del 16.VIII.1670, cit. in TAMBURINI,

produzioni melodrammatiche coeve diversi caratteri stilistici, poetico e/o musicali, ed essendo spesso destinate alla stessa platea di fruitori, non sono ad esse assimilabili quanto ad impianto drammaturgico, impegno scenografico e finalità dell'evento spettacolare[22].

L'indagine riguarda principalmente i lavori *effettivamente* andati in scena, anche nel caso in cui non sia tuttora possibile individuarne con precisione luogo e data di rappresentazione; non si disdegna tuttavia di considerare quei titoli che, pur non avendo conosciuto, con tutta probabilità, alcuna traduzione spettacolare, possano rientrare, per caratteristiche e presunta epoca di composizione, nel novero degli oggetti utili a perseguire lo scopo dell'indagine, sempre che di essi sia sopravvissuto almeno un libretto e/o la relativa partitura. In tal senso, un appunto preliminare sarà senz'altro opportuno: se è quasi sempre possibile ricollegare un libretto a stampa ad un evento spettacolare ben preciso, in virtù dei riferimenti esplicitati su frontespizio, dedica o altri paratesti della pubblicazione[23], tanto che si tratti di un opuscolo precedente (solitamente accompagnato dalla dicitura «da rappresentarsi»), contemporaneo o successivo[24] al debutto dell'opera («rappresentato»)[25], o anche uscito, magari qualche anno più tardi, quale omaggio al nobile dedicatario che ne promosse la primigenia apparizione[26], lo stesso non può dirsi delle partiture complete, spesso avare di indicazioni in merito, e

---

Due teatri, pp. 118-9); un sintetico quanto efficace *excursus* sulla tradizione della serenata nella capitale si può leggere in TAMBURINI, *Luoghi*, pp. 524-33.

22 Secondo LINDGREN, oratori, serenate e drammi con scene operistiche inframmezzate sono i «tipi di dramma con musica […] che distinguono nettamente questa città dalle altre» (*Il dramma musicale*, p. 35).

23 Finanche tra i versi si possono, a volte, dedurre informazioni importanti atte a collocare, nello spazio e nel tempo, un'opera particolare: è il caso, ad es., dell'autografo stradelliano dell'intermezzo *Soccorso, aita, ohimé*, il cui testo poetico (nessun libretto ci è pervenuto) «appears to reflect the situation existing in Rome during the papal reign of Giulio Rospigliosi» (JANDER, *The Prologues*, pp. 103-5).

24 «Non istupire se mando alla luce delle Stampe il presente Dramma dopo, che sia stato rappresentato, poiché vengo violentato da Amici più confidenti, a' quali non posso negarlo […]»: in questo modo l'autore de *La forza del sangue*, Giovanni Andrea Lorenzani, si rivolge nel 1686 al suo «Benigno lettore».

25 L'impiego della locuzione «recitato» (o «da recitarsi») è spesso causa di fraintendimenti: così, se non ci sono dubbi sulla natura dello *Scipione Affricano*, «dramma per musica recitato nel teatro novo di Roma», nel caso de *L'amore ingegnoso*, «dramma […] recitato in Casa del Signor Conte Centini» nel 1678, che per di più non è un libretto, ma un semplice foglio a stampa recante l'argomento, solo l'esistenza di un manifestino encomiastico in onore di uno dei protagonisti dell'allestimento, il castrato Pietro Paolo Martinetti (riprodotto in LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 195), può chiarirne lo statuto di genere, consentendone l'inserimento nel novero dei titoli oggetto dello studio.

26 È il caso della ristampa del *Novello Giasone* del 1676, «recitato […] l'anno 1671» e «dedicato» a Maria Mancini Colonna (che tra l'altro a quella data non si trovava più a Roma da tempo): le frequenti impressioni dello stesso titolo, tanto in prosa quanto in versi, erano già servite, negli anni precedenti, a diffonderne il successo per tutta la penisola, anche al di là dell'effettiva concomitanza di rappresentazioni (sia in musica, che non); allo stesso modo, neanche al *Demofonte* del lucchese Francesco Beverini, ristampa del 1669, con dedica al Contestabile, della recente rappresentazione palermitana dell'opera (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 419) corrisponde alcun allestimento colonnese (TAMBURINI, *Due teatri*, p. 113). Per la fantomatica ripresa dell'*Armide* di Lully in italiano, asserita per primo da ADEMOLLO (*I teatri*, p. 178) il discorso è più complesso: la natura di opera di erudizione di questo libretto (*Armida,* «opera musicale tradotta dal francese, senza mutar le note del famoso Gio. Battista Lulli», Bernabò, Roma, 1690), che emerge tanto dal contenuto dell'«Avvertimento al Lettore» quanto, soprattutto, dall'impaginazione con testo originale a fronte (cfr. FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 631-2), sembrerebbe esser negata dalla testimonianza di M. de Coulanges («Le cardinal de Bouillon le fit chanter dans son palais», rip. in STAFFIERI *Colligite*, p. 88, nota 50), nonostante gli avvisi stranamente tacciano sull'argomento (cfr. MORELLI, *Alle glorie*, p. 165). Come si vede, è spesso difficile districarsi tra la casistica testé descritta, in quanto le situazioni intermedie, figlie dei concreti meccanismi editoriali sottesi alla finalità di ogni pubblicazione (quali servire da veicolo pubblicitario e/o da ausilio per la frequenza allo spettacolo, magari recando aggiunte ed emendamenti dell'ultima ora, rinverdire la memoria dell'evento o garantire l'auspicato introito economico da parte del nobile dedicatario) sono spesso la regola (GLIXON & GLIXON, *Inventing*, pp. 120-39): interessante, in tal senso, una distinta di pagamento di casa Pamphilj del 1685 (MARX, *Die Giustificazioni*, p. 150), in cui si nota come, dello stesso oratorio di *S. Maria Maddalena*, siano stati stampati 1500 libretti «in carta della Regina», altrettanti «in carta Turchesca», e appena 20 «in carta pecora con fili d'oro», destinati senz'altro agli spettatori più altolocati.

peggio è il caso delle numerose collezioni di arie che, una volta svincolate dalla successione drammaturgica, e, spesso, private dell'apporto orchestrale originario in vista dell'esecuzione cameristica[27], vivono in una sorta di 'terra di nessuno' in cui non di rado si perde ogni legame con l'opera e il suo artefice, generando una selva di errori di collocazione ed attribuzione a volte inestricabile[28]. In alcune circostanze, il confronto con il testo poetico veicolato dal libretto, e la puntuale collazione con altri manoscritti musicali, più o meno integrali, eventualmente superstiti, aiuta, e parecchio, a cavarsi dagli impicci: è il caso del *Girello*, la cui fama secentesca è oggi sancita dalla sopravvivenza di una pletora di libretti e ben quattro partiture manoscritte, sostanzialmente coincidenti[29], tre delle quali recanti anche il prologo della prima colonnese[30]. Non sempre, però, l'abbondanza di fonti, in specie musicali, aiuta a dirimere il bandolo della matassa, anzi: nessuna delle tre copie del *Tito*, ad esempio, coincide pienamente con le altre, e soprattutto nessuna è riconducibile *in toto* alla rappresentazione romana[31], nonostante l'esplicito richiamo («rappresentato in Roma nel teatro di Torre di Nona nell'anno 1672») vergato da una mano coeva sul *recto* della prima carta del manoscritto napoletano[32]. In tal senso, il fatto che l'ultima ripresa di un'opera già fortunatissima rechi nel titolo una differente denominazione (è il caso de *Il novello Giasone*) è un caso più unico che raro, e consente di instaurare un immediato collegamento con la relativa partitura, custodita tra le carte dell'Accademia degli Intronati di Siena[33].

Su un versante diametralmente opposto si collocano quegli spettacoli la cui rappresentazione può dirsi certa, in virtù di concordanti testimonianze archivistiche e documentarie, ma dei quali non è stata rintracciata alcuna fonte diretta, né poetica, né musicale. Per l'esperienza romana, la cui nobile committenza appare frammentata in mille soggetti e ancora più centri di produzione, questo è il vero *rebus* che da decenni attanaglia l'interesse di più di uno studioso. Al di là dell'eccezionale sforzo compiuto da Saverio Franchi con la sua *Drammaturgia romana*, repertorio di testi drammatici editi a Roma e nel Lazio, a più riprese è stata annunciata come necessaria l'uscita di una cronologia che, tenendo conto dell'abbondante quanto disordinata messe di documenti disponibili, potesse ricostruire

---

[27] Il processo di semplificazione è evidentissimo, ad es., scorrendo la disamina bibliografica contenuta nel II vol. di *The Operas* di CRAIN.

[28] Naturalmente, l'inserimento di alcune arie favorite in opere differenti, a capriccio dei cantanti (c. d. 'arie di baule', BROWN, *On the Road*) o dell'impresario, complica ulteriormente il quadro.

[29] Le copie custodite presso la Biblioteca Estense e il Conservatorio S. Pietro a Majella furono attribuite, per anni, a Francesco Antonio Pistocchi, in virtù di una catena di fraintendimenti interrotta dall'ADEMOLLO prima (*La storia del Girello*, p. 85), e poi, definitivamente da WEAVER (*Il Girello*, pp. 156-9).

[30] JANDER, *The Prologues*, pp. 102-3. Data la natura accessoria di prologhi, intermezzi e balli, la fortunata presenza degli stessi, o di alcuni tra essi, nel tomo della partitura agevola parecchio l'individuazione delle relative coordinate spazio-temporali.

[31] E neppure alla prima veneziana, cfr. SCHMIDT, *The Transmission*, pp. 90-4 e 98-105).

[32] **I**-Nc, Rari 6.4.9 (*olim* 33.6.19): un'altra mano, senz'altro precedente, firma il riferimento al debutto dell'opera, «a Venezia al Teatro Grimano l'anno 1666», contribuisce ad alimentare il *puzzle*; la copia presente in biblioteca vaticana (**I**-Rvat, Chigi Q.V.54) riporta alcuni degli emendamenti propri della recita romana, inseme, però, alla parte di Flavia Sabina (il cui taglio costituisce la principale modifica operata da Acciaoli & c., cfr. § 3.2), e, soprattutto, nessuna delle «aggiunte e contrascene al Tito» allegate in coda ad alcuni dei libretti superstiti (si cfr. anche BROWN, *Con nuove arie*, pp. 162 e ss., e 198-206).

[33] USULA, *Giasone*, p. LXIV.

in modo organico, al pari di quanto già fatto per altre città[34], l'elenco delle produzioni drammatiche *tout court* che vivacizzarono la vita culturale della città nella seconda metà del Seicento[35]. In particolare, poi, il periodo immediatamente successivo all'anno santo 1675 appare tra i più nebulosi e controversi, con una copia di drammi per musica cui corrispondono pochissimi libretti, e ancor meno partiture; la confusione è ulteriormente alimentata dal fatto che diversi spettacoli (le opere d'esordio del giovane Scarlatti, *in primis*), nati per la ricreazione di piccole corti patrizie, a causa del loro successo furono riproposte in altri luoghi (il Collegio Clementino, ma non solo), e questo anche nell'ambito della stessa stagione[36]. Infine, a parte l'assenza di titoli che sembra contraddistinguere lo stile dei redattori dei vari dispacci e avvisi superstiti, l'attribuzione di paternità di ogni spettacolo (espressa con frasi come: «la commedia [o l'opera] di…») raramente riguarda gli autori del testo verbale o musicale: più spesso si fa riferimento al nobile committente, al promotore dell'impresa, al dedicatario o all'ospite dell'allestimento (vanificando spesso gli sforzi in ordine alla collocazione, nello spazio e nel tempo, dell'evento in questione)[37], e non mancano indicazioni similari relative all'architetto-scenografo, o ad interpreti particolarmente noti e capaci[38]. Se si moltiplicano i problemi suddetti all'elevato numero di spettacoli che, in barba agli interdetti papali, continuano a popolare i carnevali romani[39], si può ben comprendere la mole di lavoro che attende gli studiosi; per averne solo un assaggio, basti pensare che, scorrendo l'abbondante bibliografia esistente, ed escludendo per comodità le riprese nell'ambito della stessa stagione, oltre alle opere che saranno oggetto di trattazione si può dare per certo l'allestimento *almeno* dei seguenti titoli:

---

34 Per i centri più importanti, si segnalano soltanto i lavori di WEAVER & WEAVER, *A Chronology* (Firenze); BIANCONI, *Funktionen* (Napoli, da integrare con i dati deducibili da MAGAUDDA & COSTANTINI, *Musica e Spettacolo*); SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology* (Venezia).

35 Già trentacinque anni fa si era costituito un gruppo di lavoro finalizzato a redigere una lista completa di tutti gli eventi drammatici documentabili nella Roma barocca (LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 188): non ci risulta che l'impresa sia mai giunta a termine.

36 Per fare qualche altro es., le due opere che nel 1682 tengono a battesimo il neonato teatro Colonna, *Chi è cagion del suo mal pianga se stesso* e *Il falso nel vero*, vengono replicate nel corrente carnevale a Palazzo di Spagna (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 540-1).

37 Per questa particolare categoria di fonti si sottoscrive in pieno il giudizio di Arnaldo MORELLI: «Gli avvisi manoscritti o le gazzette a stampa, infatti, ci mettono davanti agli occhi una congerie di notizie (nomi, fatti, commenti) quantomai eterogenea, di provenienza non sempre attendibile, e da valutare quantomeno con molta prudenza, per non dire sospetto, quando si cerca di elaborare una sintesi sulla vita musicale in una città o sulla diffusione di un genere musicale. Gli avvisi e le gazzette non offrono certo una campionatura statisticamente attendibile; allora – come oggi, del resto – a finire sulle 'pagine dello spettacolo' erano chiaramente gli eventi musicali patrocinati dalla più alta aristocrazia, che per ragioni politiche e di carriera aveva necessità di emergere e rendersi nota. Gli avvisi, dunque, se da un lato ci illuminano sugli *exploit* dei potenti, dall'altro passano sotto silenzio una pratica musicale quotidiana, di profilo certamente più moderato, ma così diffusa a Roma in qualsivoglia ambiente, religioso o secolare che fosse» (*La musica a Roma*, pp. 108-9).

38 Gli stessi libretti, d'altronde, a volte risultano piuttosto laconici in merito: la prefazione al lettore della *Costanza di Rosmonda* (Valvasense, Venezia, 1659), firmata da Aurelio Aureli, menziona eccezionalmente i nomi dell'«Ingegniero» [ossia lo scenografo] Alfonso Moscatelli e, addirittura, «la studiosa applicazione del Signor Orazio Franchi posta nella tessitura degli abiti», ma tace del tutto il nome del compositore delle musiche, Giovan Battista Volpe, detto 'Rovettino'.

39 Alcuni avvisi citt. da ADEMOLLO (*I teatri*, pp. 156-7) riferiscono di 130 commedie per l'anno 1678, e 'appena' 50 per il successivo, ovviamente comprendendo, sotto tale dicitura, ogni genere di intrattenimento drammatico profano, con e senza musica. In maniera più asciutta e precisa, il card. Marescotti riferisce, all'inizio di gennaio del 1686, che «si preparano per questo carnevale sette comedie in musica», correggendosi prontamente il 19 dello stesso mese: «dalle sette sono accresciute sia a undici» (STAFFIERI, *Colligite*, p. 65).

tab. 1

data[40]	**luogo**	**titolo**	**librettista**	**compositore**	**1ª rappr.**[41]
1668	Palazzo Rospigliosi	*L'Ergenia*[42]	?	Aless. Melani	?
6.V.1668	P. Aldobrandini (Frascati)	?[43]	?	?	?
XII.1668	?	*La caduta d'Elio Seiano*[44]	Minato	A. Sartorio [+Stradella?][45]	VE67
4.XII.1668	P. Orsini	?[46]	Orsini	Olivieri [+Stradella?]	R66
1669	Collegio Ghislieri	*Chi soffre speri*[47]	Rospigliosi	Mazzocchi & Marazzoli	R37
1669	P. Orsini	?[48]	Orsini	?	?
21 o 24.I. 1676	P. Colonna ai SS. Apostoli	*La prosperità d'Elio Seiano*[49]	Minato	A. Sartorio [+Acciaioli]	VE67? R72?
III. 1676	P. Acciaioli[50]	*L'Eliogabalo*?[51]	Aureli	Boretti	VE68? R72?
1677	Vigna dei Pamphilj	?[52]	?	?	?
26.II.1677	P. Borghese	?[53]	Berneri	Pasquini	
1678	Collegio Clementino	?[54]		Masini?	
9.II.1678	Principessa di Sonnino	*Il Giasone*[55]	Cicognini	Cavalli	VE49? R71?

[40] Se non diversamente specificato, le opere si intendono allestite nel corso della stagione di carnevale.

[41] Il calendario civile veneto, com'è noto, aveva il suo principio il 1 marzo: di conseguenza, tutte le date riportate sui libretti editi nella Serenissima, se antecedenti tale capodanno, presentano, a volte, un'unità in meno: ad es., la dedica de *La prosperità di Elio Seiano*, firmata da Niccolò Minato, è datata «13 Gennaro 1666» (*more veneto*), ma, secondo il calendario comune, si era già nel 1667; purtroppo, non essendo questo l'unico sistema di scansione del tempo in uso in città in quel periodo, non sempre è così evidente in quale anno collocare ogni singolo spettacolo: se non diversamente indicato, nel presente studio ci si rifà, in tal senso, alle date riportate nella *New Chronology* elaborata da Eleanor SELFRIDGE-FIELD, con l'accortezza di rettificare, se necessario, i debutti posti al di qua del 31 dicembre ricollocando lo spettacolo nell'anno solare successivo (ad es., l'*Eliogabalo* di Aureli-Boretti, che reca una «sorting date» del 30.XII.1667, pp. 92-3, è rubricato come rappresentato nell'anno 1668).

[42] Probabilmente una pastorale con 4 personaggi (cit. in MURATA, *Il Carnevale*, pp. 88-9).

[43] FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa*, p. 197.

[44] ADEMOLLO, *I teatri*, p. 108.

[45] In **I**-Tn, Giordano 13 è conservato l'autografo del prologo *Lasciai di Cipro il soglio*, che secondo JANDER potrebbe ricollegarsi a questa rappresentazione, «sponsored by the Arciconfraternita del SS. Crocifisso a San Marcello», anziché alla ripresa dell'altra opera del dittico di Minato che ha per protagonista il condottiero romano, *La prosperità di Elio Seiano*, apparsa al Tordinona nel 1672 (*The Prologues*, pp. 101-2). Nelle liste di pagamento dell'Arciconfraternita (in verità relative principalmente agli oratori del consorzio) non v'è alcuna traccia di questo allestimento (cfr. LIESS, *Materialen*, pp. 145-7).

[46] Probabilmente si tratta della replica «of a theatrical entertainment that was performed at the residence of Louis XIV's ambassador to the Pope», cui viene ora preposto, forse, il prologo *Reggetemi, non posso più* (**I**-Tn, Giordano 13, JANDER, *Prologue*, pp. 91-2).

[47] MURATA, *Il Carnevale*, p. 92.

[48] MURATA, *Il Carnevale*, pp. 93-4: «deve esser poca cosa detta commedia, non havendone noi notitia alcuna, dovendosi rappresentar privatamente inter domesticos parietes in camera della Signora Duchessa senza invito».

[49] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 64-5 e 131-2.

[50] Il «casino» dell'Acciaioli si trovava presso Trinità dei Monti (TAMBURINI, *Filippo Acciajoli*, pp. 470).

[51] TAMBURINI, *Filippo Acciajoli*, pp. 468-9: le due missive (datate 7 e 21.III.1676) riferiscono di «una bella commedia in musica de Pupazzi con bellissime mutazioni di scene», probabilmente una ripresa dell'*Eliogabalo* del Tordinona.

[52] ADEMOLLO, *I teatri*, p. 152

[53] SILVESTRI, *Una ricerca*, p. 133 e ss., menziona questo spettacolo per burattini, di cui non è chiaro se sia stato interamente rivestito di musica.

[54] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 253-4, nota 228.

[55] TAMBURINI, *Filippo Acciajoli*, p. 469, e ADEMOLLO, *I teatri*, p. 156.

data[40]	luogo	titolo	librettista	compositore	1ª rappr.[41]
1678	P. Colonna ai SS. Apostoli	?[56]	Caffarelli?	Caffarelli? [+*ballo*: Ventura]	?
1678	P. a Monte Brianzo	*Il Narciso*?[57]	?	Masini	?
1678	T. al Corso?	?[58]	?	?	?
1678	P. Capranica[59]	*Dov'è amore è pietà*?[60]	?	?	?
1678	Monterotondo	?[61]	?	?	?
1678	?	?[62]	?	?	?
1679	?	?[63]	Caffarelli	?	?
1680	?	«commedie di burattini in musica»[64]	?	?	?
1682	P. Pamphilj	*Idalma*[65]	De Totis	Pasquini	R80
1682	P. Pamphilj	*Lisimaco*[66]	Sinibaldi	Pasquini	R81
1683	P. Pamphilj	*Tessalonica*[67]	Minato (?)	Pasquini	R83
1684	P. Pamphilj	*La vita è un sogno di notte*[68]	Pamphilj?	Lulier?[69]	

[56] In quest'occasione alla contessa e cantante Anna Rosalia Carusi, già sotto la protezione del Contestabile (TAMBURINI, *La lira*, pp. 421-2), è affidata anche la direzione musicale (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 66 e 140-2).

[57] D'ACCONE, *Ancora su l'opera prima*, p. 80; secondo lo studioso, alla recita avrebbe assistito anche papa Odescalchi, l'Attila dei teatri romani; è assai probabile, tuttavia, che l'insigne studioso sia stato fuorviato dalla grafia incerta dell'estensore, come mi fece gentilmente notare Claudio Annibaldi: in effetti, Morelli chiarisce come la personalità interessata sia «S. M.tà» la regina Cristina, e non «S. S.tà» il pontefice (cfr. *La virtù*, p. 52, nota 230).

[58] «[…] un'altra bagatella pure in musica che farà Mattia de' Rossi architetto. Tutte queste non fanno una opera delle vostre» (TAMBURINI, *Due teatri*, p. 280): secondo D'ACCONE, *Ancora su l'opera prima*, p. 80, il de' Rossi sarebbe stato l'impresario dell'evento, ma questo avrebbe avuto luogo presso il teatro dei Capranica.

[59] D'ACCONE, *Ancora su l'opera prima*, p. 81, che non riporta però il dettaglio dei documenti analizzati, che confermano, ancora una volta, il funzionamento del teatro dei Capranica già dal 1678; l'opera fu replicata il 18 febbraio «in casa della Signora Maria Isabella Chigi, a riquisitione della Signora Principessa di Rossano» (lettera di Enea de' Vecchi del 19.II.1678).

[60] «[…] altra [comedia] pure in musica si recita in casa Capranica» (CANNIZZO, *Vent'anni di storia*, p. 32). Alcune liste di pagamento di casa Colonna segnalano dei trasporti di sgabelli e parati al residente di Genova, in piazza Capranica, nel medesimo casamento in cui si trovava il teatro, perché «se faceva la comedia» (TAMBURINI, *Due teatri*, p. 141): il dubbio è se si tratti o no dello stesso evento di cui parla Settimio Olgiati, e se tale rappresentazione possa essere, o meno, la prima di *Dov'è amore è pietà*.

[61] Offerta da Maffeo Barberini all'ambasciatore spagnolo (D'ACCONE, *Ancora su l'opera prima*, p. 81).

[62] Con la partecipazione dei fratelli Fede, cantori papali (D'ACCONE, *Ancora su l'opera prima*, p. 81): potrebbe essere *L'amore ingegnoso*?

[63] «Tre private Commedie in Musica; quella dei Capranica che non si può sentire [potrebbe essere *Dov'è Amore è pietà*]; una di un tale architetto Contini, assai bella [*Gl'Equivoci nel sembiante*], et una del S. Duca Caffarelli [?], alla quale perché volse intervenire ieri il S. Ambasciatore ordinario di Spagna, volle anche si recitasse di giorno»: è probabile che quest'ultima sia quella cui partecipa anche la «Baronessa» Carusi (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 157).

[64] ADEMOLLO, *I teatri*, p. 159; così recita un altro avviso riportato in loco: «Ha poi Sua Beatitudine concessa la facoltà acciò si faccino li Burattini purché non vi recitino femmine, et non vi sieno parole scandalose».

[65] MARX, *Die Giustificazioni*, p. 126.

[66] MARX, *Die Giustificazioni*, p. 126.

[67] CRAIN, *The Operas*, I, pp. 163-4.

[68] MARX, *Die Giustificazioni*, p. 147, riporta diverse distinte di pagamento, dalle quali si deduce trattavasi, probabilmente, di un dramma con tre soli personaggi; attenzione a MONTALTO, *Fra virtuosi*, p. 194, che confonde le distinte di questa «comedia» con quelle relative all'oratorio di Scarlatti *S. Maria Maddalena* dell'anno successivo (MARX, *Die Giustificazioni*, p. 149), trascinando nell'errore anche STAFFIERI (*Colligite*, p. 43).

[69] L'attribuzione è contenuta in un inventario dei Pamphilj del 1730 circa, mentre il tradizionale riferimento alla penna di Pasquini non trova alcun indizio significativo (cfr. MORELLI, *La virtù*, p. 49).

data[40]	luogo	titolo	librettista	compositore	1ª rappr.[41]
1686	P. Pamphilj	«operetta»[70]			
1686	P. Pamphilj	*Rosmene*[71]	De Totis	Scarlatti?	R77? PA83?
XII 1686? 1687?	P. Pamphilj	*La S. Dimna, figlia del re d'Irlanda*[72]	Pamphilj	Al. Melani-Pasquini-Scarlatti	

In questo frastagliato contesto un discorso a parte merita la *Rosmene* di De Totis, rifacimento integrale della veneziana *Costanza di Rosmonda* del 1659[73], sulle cui vicende tuttora aleggia una notevole incertezza. Dalla registrazione tra i conti dei Pamphilj delle spese di copiatura di alcune ariette intestate a personaggi che sembrano richiamare quelli dell'opera[74], e sulla scorta di un sibillino avviso riportato da Ademollo[75], Montalto ne fa risalire ipoteticamente la rappresentazione già al 1677, presso la tenuta di famiglia della Vignola, o Vigna, di Porta Pia[76]. In verità, tra i nomi degli interlocutori coinvolti solo quello di Rosmene coincide con precisione, ben potendo quelli di Celindo, Lisa e Alidoro ricollegarsi a qualunque altro titolo di quegli anni[77]; neppure le «dipinte boscherecce» cui si accenna nelle fonti sembrano riconducibili al *plot* dell'opera in questione, quale si evince da una delle prime impressioni superstiti, relativa alla ripresa napoletana del 1688 messa in musica da Alessandro Scarlatti. In sostanza, se nel 1677 «s'inseguono giustificazioni e mandati «per la fontione dela Comedia»[78] alla Vigna, non è detto che si tratti davvero della *Rosmene* di De Totis[79]; in quale rapporto questo spettacolo si ponga poi con la rappresentazione recante lo stesso titolo data a palazzo Pamphilj al Corso nel 1686[80] è impossibile stabilirlo, stante l'assenza di qualunque fonte diretta al riguardo: il primo libretto romano è quello relativo all'allestimento del 1690 presso il teatro di palazzo Capranica[81], cui sembra aderire quasi

70 STAFFIERI, *Colligite*, p. 67.
71 MARX, *Die Giustificazioni*, pp. 150-1.
72 Scorrendo le *Giustificazioni* analizzate da MARX (p. 151), il consuntivo per questa opera, l'unico pervenuto, è datato 14.XII.1686, ed è probabile si riferisca ad una rappresentazione allestita in quei giorni di Avvento, o poco dopo, e non nel carnevale precedente, le cui distinte sono rubricate a luglio (non è di quest'avviso STAFFIERI, *Colligite*, p. 67, che, contrariamente a quanto sia riportato in letteratura, colloca il debutto della *S. Dimna* già nel 1686). Ad ogni modo, Di questo spettacolo (che non ha nulla a che vedere con l'omonimo e coevo oratorio in due parti di Lorenzani-Lanciani, cfr. FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 586-7) si legga la colorita ricognizione fattane da MONTALTO, *Fra virtuosi*, pp. 196-7.
73 Teatro Grimani ai SS. Giovanni e Paolo (GROPPO, *Catalogo*, p. 31).
74 MARX, *Die Giustificazioni*, pp. 142-3.
75 ADEMOLLO, *I teatri*, p. 152.
76 MONTALTO, *Fra virtuosi*, pp. 87-8 e 92 (il contenuto dello stesso articolo è stato poi riprodotto in MONTALTO, *Un mecenate*, p. 307 e ss.).
77 Per fare solo qualche es: «Alidoro» è il futuro sposo della *Donna ancora è fedele*, ma è presente anche nel *Chi tutto vol* di Velletri; un «Celindo» figura nell'*Idalma* e una «Lisa» nell'*Eliogabalo* del Tordinona, ed entrambi agiscono nello 'sfaccendato' *Tirinto* del 1672.
78 MONTALTO, *Fra virtuosi*, p. 87.
79 Sulla scia di MONTALTO si sono posti ROSTIROLLA, *Catalogo*, pp. 337-8, LOWELL LINDGREN, nella voce «De Totis, Giuseppe Domenico» del *GM*, e MALCOM BOYD nell'elenco delle opere di Scarlatti redatto per la voce del *GM* sul compositore; in anni recenti, solo DUBOWY (*Identity*, p. 203, nota 12) ha reputato «highly questionable» questo collegamento.
80 MONTALTO, *Fra virtuosi*, p. 196.
81 Questa fonte è attualmente custodita in **I**-Rn 35.10.A.13.1; secondo l'avviso del Card. Marescotti cit. in STAFFIERI, *Colligite*, p. 88, questa opera in musica «non riuscì come si credeva, non solo per la qualità dell'opera, ma anco per la mancanza de musici». Ad ogni modo, il libretto segue sostanzialmente il dettato dell'edizione napoletana di due anni prima, salvo l'aggiunta di una scena buffa per Liso nel I atto, la sostituzione di quattro arie nel secondo (scene 2, 12, 13 e 20) e la soppressione di *Spoglia esangue in marmi algenti* di Oronte in III,11.

per intero la partitura conservata a Münster[82]. Di fronte ad una documentazione così lacunosa e sibillina, risulta oltremodo difficile confermare perfino l'eventuale primogenitura romana del dramma[83], e pertanto si preferisce escludere questo titolo dalla trattazione.

Tornando al cuore dell'argomento, in tab. 2 sono elencati, in ordine cronologico, i titoli oggetto di analisi e comparazione, con una serie di indicazioni sintetiche di cui adesso si darà adeguata spiegazione. Il dettato scelto per i titoli è quello che si riscontra nei frontespizi: se presente, si è aggiunto anche il sottotitolo, posponendolo tra parentesi, nonostante questo solitamente preceda l'intitolazione vera e propria, contenente il nome del/della protagonista[84]. Le date indicate con precisione si riferiscono al debutto capitolino: in assenza di riscontri certi, si è riportata la data della dedica del libretto, ponendola tra parentesi; in tutti gli altri casi si è indicata la stagione o l'anno più probabile; per una rapida disamina dei luoghi che ospitarono le rappresentazioni, si rimanda al § 1.4, mentre nelle pagine seguenti si discute delle diverse tipologie di spettacolo, non sempre corrispondenti alle definizioni riportate nelle fonti. Librettisti e compositori delle musiche sono stati affiancati agli autori delle varianti (così importanti per lo studio comparativo che si intende condurre) e degli eventi spettacolari accessori, quali, nello specifico, prologhi, intermezzi e balli, la cui presenza marca soprattutto i primi anni del teatro impresariale; esigenze di sintesi hanno imposto l'esclusione dei nomi degli altri soggetti che, a vario titolo, contribuirono alla confezione dello spettacolo. Un ultimo appunto riguarda le fonti: in tabella è indicata solo la collocazione di quelle direttamente ascrivibili alla produzione in questione, sia poetiche[85] che musicali[86], anche se queste non esauriscono di certo il novero degli oggetti sottoposti ad analisi. Nel caso delle riprese, infatti, lo spoglio ha riguardato anche le prime rappresentazioni degli stessi titoli, e quasi tutte le fonti disponibili relative ad ulteriori

[82] Santini–Sammlung, Ms. 3933; sulla base della collazione tra questa e le altre due partiture dell'opera (conservate in **I**-Fc e **F**-Pn) e le attribuzioni che reca una silloge di arie conservata anch'essa alla Bibliothéque Nationale di Parigi, LINDGREN (*Il dramma musicale*, p. 47) ha ipotizzato, a suo tempo, la possibilità che alcune varianti al testo dell'edizione del 1690 siano state messe in musica da Francesco Gasparini.

[83] A causa dell'annosa chiusura per lavori della Biblioteca comunale di Palermo, non è stato possibile consultare l'unico esemplare noto del libretto della *Rosmene* palermitana nel 1683 (cfr. SARTORI, *I libretti*, n. 20189), cronologicamente il primo in assoluto; la tradizione successiva (FI89, R90, LO93, FE94) si innesta sull'ed. di Napoli del 1688 apportandovi ciascuna i propri emendamenti, di cui forse l'unico persistente consiste nell'aggiunta di una scena buffa per Liso (I,7); nel 1709 viene dato al Teatro dei Fiorentini di Napoli un rifacimento di quest'opera, poesia di Nicola Pagano e musica di Giuseppe Vignola.

[84] *La sincerità con la sincerità ovvero il Tirinto*; *Amor per vendetta, ovvero l'Alcasta*; *Gl'inganni innocenti, ovvero l'Adalinda*…; diversamente, il rifacimento dell'*Hipermestra* riporta solo il nuovo titolo, che pare enfatizzare la virtù di Elmira nei confronti del fedifrago Arbante, nonostante questa vicenda mantenga il ruolo accessorio che aveva anche nella versione originale. Il continuo imbattersi in sopratitoli siffatti (del tutto estranei all'esperienza veneta) sembra voler caricare di un messaggio morale ed edificante anche lavori nati semplicemente per il diletto e la ricreazione carnevalesca, nel tentativo di indorare una 'pillola' che, secondo l'orientamento del papa regnante, poteva apparire più o meno indigesta o amara. Si tratta di una tendenza che la drammaturgia romana conserverà a lungo, al di là delle differenze di genere: *L'innocenza vendicata*, «azione regicomica», 1682; *Soffrendo si vince il tutto, ovvero amore vince lo sdegno*, opera scenica, 1690; *Amor vince lo sdegno, ovvero l'Olimpia placata*, dramma per musica, 1692; *La costanza non gradita nel doppio amore d'Aminta*, serenata, 1694; *La santa Genuinda, ovvero l'innocenza difesa dall'inganno*, dramma sacro per musica, 1694; *L'innocenza protetta dal cielo, ovvero Sofronia et Olindo*, oratorio, 1695.

[85] L'unico scenario presente in elenco, un foglio volante a stampa recante solo l'argomento e la lista dei personaggi, è quello de *L'amore ingegnoso*.

[86] Il fatto che degli *Equivoci nel sembiante* e del *Moro per amore* siano state pubblicate da tempo le relative edizioni critiche (vedi bibliografia) non impedisce di segnalarne in tabella le fonti musicali più autorevoli, anche se non direttamente consultate.

rappresentazioni dell'opera[87] che si frappongano temporalmente tra questo debutto (solitamente veneziano) e l'agone romano, o che eventualmente lo seguano fino al volgere del secolo, nell'intento di tracciare, seppur per sommi capi, l'*iter* di circolazione di un testo per le corti italiane e comprendere, in ultima istanza, se la versione capitolina sia stata realmente debitrice del talento del 'primigenio genitore', se abbia acquisito nel tempo delle varianti esterne, o se ne abbia, a sua volta, imposte delle proprie. Quest'ultima considerazione è tanto più importante se si tiene conto della preponderanza, nel campione, di drammi autoctoni, alcuni dei quali dopo l'esordio spiccarono prontamente il volo: a parte le avventure del giardiniere *Girello* (quasi una ventina di riprese fino al 1697), eroine tiberine come *Alcasta*, *Adalinda* e la *Donna fedele* Florinda hanno goduto di una discreta fama negli anni successivi alla loro apparizione, diventando anche oggetto di interessanti rifacimenti nella città lagunare[88]. Occorre infine accennare alle due versioni de *Il Trespolo tutore*, quella genovese di Stradella, che aderisce perfettamente al testo che Giovanni Cosimo Villifranchi ricavò dalla fortunata commedia del Ricciardi, e l'altra di Pasquini, che si serve però di una stesura ulteriormente emendata, forse dall'impresario-cantante Lorenzo Beatucci: è questa l'unica effettivamente rappresentata in Roma, e quindi inclusa nell'elenco[89].

[87] La recensione di *tutte* le fonti librettistiche e musicali di drammi di grande successo quali *La Dori* o *Il Giasone*, che annoverano rispettivamente una ventina e una quarantina di libretti a stampa, oltre a diverse partiture (una decina circa solo quelle del *Giasone*, oltre ad una pletora di collezioni di arie), esula dagli scopi del presente lavoro, non essendo questo finalizzato alla stesura dell'ed. crit. di alcun testo, quanto piuttosto all'analisi delle peculiarità di un repertorio, anche, ma non soltanto, in relazione alle differenze riscontrabili altrove. In ogni caso, la selezione ha risparmiato le piazze più importanti (Milano, Bologna, Firenze, Napoli, Vienna…), ma neanche centri 'minori' quali Ferrara, Parma, Piacenza, Reggio Emilia, Pavia e Genova sono stati trascurati.

[88] È il caso di *Alcasta*, divenuta Rosane nell'*Astiage* veneziano del 1677, o del virtuoso *Lisimaco* del 1682 (vedi § 3.3).

[89] Per ulteriori dettagli, si legga il § 3.2.

tab. 2

n.	data[90]	luogo[91]	titolo	def[92]	librettista[93]	compositore	1ª rappr.[94]	libretto	partitura[95]
1	30.I.68	P. Colonna in Borgo	*Il Girello*	dmb	Acciaioli [+Apolloni]	J. Melani [+Stradella]		**I**-Rn, 35.9.I.20.2	**I**-Nc, Rari 6.6.20 (=32.3.21) [**I**-Tn, Giordano 13]
2	(28.VII.68)	/	*L'amante inimica*[96]	dm	Beverini	/	/	**I**-Rc, Comm. 373/4	/
3	17.II.69	P. Colonna in Borgo	*L'empio punito*	dm	Acciaioli & Apolloni	Al. Melani		**I**-Rn, 34.1.D.18.8	**I**-Rvat, Chigi Q.V.57
4	8.I.71	T. Tordinona	*Scipione affricano*	dm	Minato (Acciaioli) [+Apolloni]	Cavalli (Stradella) [+Stradella]	VE64	**I**-Mb, Racc. Dramm. 1542	**I**-Rvat, Chigi Q.V.60 [**I**-Tn, Giordano 13]
5	29.I.71	T. Tordinona	*Il novello Giasone*	dm	Cicognini (Acciaioli) [+Apolloni]	Cavalli (Stradella) [+Stradella]	VE49	**I**-Rn, 34.2.B.3.2	**I**-Sc, L.V.33[97] [**I**-Tn, Giordano 13]
6	31.XII.71	T. Tordinona	*La Dori (La schiava fedele)*	dm	Apolloni (Apolloni) [+Apolloni]	Cesti (Stradella) [+Stradella]	INN57	**I**-Mb, Racc. Dramm. 1316[98]	/ [**I**-Tn, Giordano 13]
7	(12.I).72	T. Tordinona	*La prosperità di Elio Seiano*	dm	Minato (?) [+Acciaioli?]	A. Sartorio (?) [?]	VE67	**I**-Rn, 34.1.C.34.3[99]	**I**-Rvat, Chigi Q.V.63
8	(12.II).72	T. Tordinona	*Il Tito*	md	Beregan (Acciaioli?) [+Acciaioli?]	Cesti (Stradella) [+Stradella]	VE66	**I**-Rn, 34.1.D.40.2	/ [**I**-Tn, Giordano 13]

[90] Se non altrimenti specificato, si sottintende la stagione di carnevale dell'anno in questione; in assenza di riferimenti precisi, è stata riportata, tra parentesi, la data posta in calce alla dedica del libretto; per i titoli mai rappresentati è stato indicato l'anno di impressione del libretto.

[91] La presenza della barra «/» indica i titoli mai andati in scena.

[92] Si riporta la dicitura presente nel libretto: dramma, dramma per musica/musicale, melodramma, favola drammatica per musica/musicale, dramma burlesco, dramma musicale burlesco, commedia, commedia per musica, dramma pastorale, dramma pastorale per musica, dramma sacro per musica, opera musicale, introduzione drammatica per un lotto, trattenimento drammatico musicale, scherzo drammatico.

[93] Le (…) indicano l'autore di modifiche al libretto e/o alla partitura originaria, la "&" le collaborazioni; le […] segnalano invece librettista e/o compositore di prologhi, intermezzi o balli; lo stesso vale per le fonti.

[94] VEnezia, INNsbruck, FIrenze, Wien (Vienna).

[95] Si segnala solo l'esistenza, e l'ubicazione, delle partiture complete, o di porzioni estese di esse (singoli atti, prologhi, intermezzi e balli), purché, dopo un'attenta valutazione di tutti i dati disponibili, siano ricollegabili con sicurezza alle rappresentazioni romane in oggetto: nella (rara) eventualità in cui più fonti soddisfino questo requisito, si scarta quella meno completa, come fatto per l'*Adalinda* custodita in **I**-Rvat, Chigi Q.VI.96-98, sostanzialmente identica alla bella copia modenese, ma mancante del prologo; restano escluse le arie singole, anche se riunite in collezioni corpose.

[96] Esiste una versione ms. di questo libretto, custodita in **I**-Rc, ms. 5156, che riporta la data del 13.V.68; non si tratta dell'unico lavoro offerto dal Beverini ai Rospigliosi: MURATA (*Il carnevale*, p. 88, nota 12) annovera anche *L'onestà trionfante ne i successi di Flavia imperatrice* (1669), riedizione della coeva *Flavia imperatrice* palermitana, mentre la nuova impressione del *Demofonte* dello stesso anno è dedicata al Contestabile (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 419). Nonostante gli sforzi del letterato lucchese, non ci sono evidenze che alcuno di questi titoli abbia visto la luce sulle scene capitoline: nel 1684 anche *L'amante inimica* prenderà la via di Palermo, trasposta in musica da Francesco Quesada (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 409).

[97] Questa fonte non aderisce *in toto* al libretto capitolino: le differenze principali riguardano il prologo, l'aggiunta della sc. III,13 e delle arie di Delfa in chiusura di I,2 e 13 (per ulteriori dettagli si veda USULA, *Giasone*, pp. LXIX-LXX).

[98] La prima impressione di questo libretto, custodita in **I**-Rn, 34.2.A.24.1, è mancante delle ultime pp. recanti la *Nova Aggiunta fatta alla Dori*, ma non è consultabile a causa del cattivo stato di conservazione; secondo FRANCHI (*Drammaturgia*, p. 439), a parte la lacuna non reca alcuna differenza rispetto alla copia consultata.

[99] Un'altra edizione, di cui si conserva un esemplare in **I**-Fm, Mel. 2250.4, a fronte di una composizione tipografica diversa reca un contenuto del tutto identico.

n.	data[90]	luogo[91]	titolo	def[92]	librettista[93]	compositore	1ª rappr.[94]	libretto	partitura[95]
9	20.X.72	P. Chigi (Ariccia)	*Il Tirinto (La sincerità con la sincerità)*	fdm	Acciaioli & Apolloni	Pasquini		**I**-Rn, 35.9.K.21.5	**I**-MOe, Mus. F.906
10	?	?	*La forza d'amore*[100]	/	Apolloni	Pasquini	?	/	**B**-Bc, n.2277[101]
11	1673	T. Tordinona	*Eliogabalo*	dm	Aureli (?)	Boretti (Pasquini?)[102]	VE68	**I**-Rc, Vol. Misc. 2367/1	/
12	(27.I).73	T. Tordinona	*L'Alcasta (Amor per vendetta)*	dm	Apolloni	Pasquini		**I**-Mb, Racc. Dramm. 1173	**I**-MOe, Mus. F.904
13	autunno 1673	P. Chigi (Ariccia)	*L'Adalinda (Gl'inganni innocenti)*	fdm	Montevecchi & Apolloni	Agostini		**I**-Rn, 34.1.F.10.1	**I**-MOe, Mus. F.4
14	2.I.1674 (23.XII.73)	T. Tordinona	*Il Massenzio*	dm	Bussani (?)	Sartorio (?)	VE73	**I**-Rn, 34.1.F.35.3	/
15	24.I.74	T. Tordinona	*Il Caligola*	dm	Gisberti? (?)	Pagliardi (?)	VE72[103]	**I**-Rn, 34.1.G.14	/
16	1676	T. Rucellai al Corso	*La donna ancora è fedele*	dm	P. F. Bernini[104]	Pasquini		**I**-MOe, 83.E.3	**I**-MOe, Mus. F.902
17	10 o 13. II.77	T. Rucellai al Corso	*Il Trespolo tutore*	/	Villifranchi (Beatucci?)	Pasquini		/	**F**-Pn, VM 4-924
18	(3.VII.77)	/	*Il Rodrigo*	dm	Malatesta Garuffi	?		**I**-Rn, 34.1.G.12.3	/
19	/	/	[*La villeggiatura di Frascati*][105]	/	De Totis? P. F. Bernini?	Scarlatti?		/	**I**-Rvat, Chigi Q.V.66

[100] «Most of the stylistic evidence suggests, in short, that *La forza d'amore* belongs among the earliest of Pasquini's Operas» (CRAIN, *The Operas*, p. 194): per questa ragione questo titolo è posto in testa alla tabella dei DPM.

[101] Si tratta, con buona probabilità, della copia coeva appartenuta al castrato Giovan Battista Vulpio descritta nel suo testamento (cfr. MORELLI, *La virtù*, pp. 59-61).

[102] La supposizione è di MORELLI (*La virtù*, p. 36).

[103] La raccolta *Talia. Poesie dramatiche; comiche nuove di Domenico Gisberti* (Monaco, 1675) contiene, alle pp. 199-318, *La pazzia in trono ovvero Caligola delirante, opera di stile recitativo comparsa nel famoso teatro di S. Apollinare in Venetia l'anno 1660 per virtuosa ricreatione delli Signori Academici Imperturbabili*: di questo dramma in versi sciolti, il cui testo non corrisponde al *Caligula delirante* del 1672, Francesco Cavalli musicò il prologo e alcune arie sparse (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 633); nella prefazione al volume, Gisberti di fatto disconosce la paternità della «Pazzia del Caligola ultimamente condannato ad impazzir su le Venete scene da più valorosi Poeti»: chi sia l'autore del fortunato libretto del 1672 è, a tutt'oggi, ancora sconosciuto (cfr. BERTIERI, *Le pazzie*, p. 196).

[104] La paternità del libretto, tradizionalmente attribuito a Domenico F. Contini, è stata ultimamente chiarita da MORELLI (*La virtù*, p. 42).

[105] Il ms. di quest'opera è acefalo: LIONNET ne ha proposto il titolo in *Una villa di Tuscolo*, attribuendo la titolarità del testo poetico a Pietro Filippo Bernini, presso la cui abitazione sarebbe, forse, dovuta andare in scena (*A Newly Found*, pp. 81-2); MALCOM BOYD, nella rassegna delle opere che suggella la voce biografica del musicista in *GM* opta invece per *La villeggiatura di Frascati*, accogliendo così implicitamente l'identificazione proposta da Norbert Dubowy (cfr. D'ACCONE, *Ancora sull'opera*, pp. 71-2) del testo verbale con quello di un libretto, ora perduto, di Giuseppe Domenico De Totis, di cui ci informa MIREO ROFEATICO [al secolo MICHEL GIUSEPPE MOREI] a p. 11 delle *Notizie istoriche III*: per evitare di confondere il lettore, è questo il titolo di cui ci si servirà per il prosieguo del lavoro, nonostante si possa proporre, con un buon margine di probabilità, *Amor quando si fugge, allor si trova*, il motto che è cantato dalla primadonna Leonora in conclusione dell'opera.

n.	data[90]	luogo[91]	titolo	def[92]	librettista[93]	compositore	1ª rappr.[94]	libretto	partitura[95]
20	1678	P. Centini	*L'Amore ingegnoso*	d[106]	Appiani	Petti		**I**-Rvat, Chigi II 1081[112]	/
21	II.78? 6.I.79?	P. Capranica	*Dov'è amore, è pietà*	dm	Moniglia (Ivanovich) (De Totis?)[107]	Cavalli (Partenio) Pasquini	FI58 (VE73)	**I**-Rn, 35.4.K.6.2	/
22	1679	P. Contini[108]	*Gl'equivoci nel sembiante*	dm	P. F. Bernini[109]	Scarlatti		**I**-Bc, Lo. 6313	**I**-MOe, Mus. F. 1055
23	3.II.80	T. alla Pace[110]	*L'onestà negli amori*	dm	P. F. Bernini	Scarlatti		**I**-Rn, 35.5.G.1.4	**I**-MOe, Mus. F. 1057
24	6.II.80	P. Capranica[111]	*L'Idalma (Chi la dura la vince)*	cm	De Totis	Pasquini		**I**-Rn 35.10.A.18.4	**F**-Pn, VM 4-19
25	/	/	*Moro per amore*	om[112]	Orsini	Stradella	/	**I**-Rn, 35.4.K.9.5	**I**-Tn, Giordano 11
26	1681	P. Capranica	*Tutto il mal non vien per nuocere*	cm	De Totis[113]	Scarlatti		**I**-Rn, 34.1.F.35.6	?[114]

[106] Di questo spettacolo ci è pervenuto solo l'*Argomento* a stampa, recante per lo più l'antefatto alla trama: le scarne notizie che se ne deducono, in merito a soggetto, ambientazione e numero di interlocutori, non saranno comunque prese in considerazione a fini statistici.

[107] Cfr. MORELLI, *La virtù*, pp. 53-4.

[108] NATUZZI, *Il teatro*, pp. 106-7, erra affermando che quest'opera sia stata «rappresentata per la prima volta al Teatro Capranica»; non si tratta ahimè dell'unico fraintendimento del genere in cui incappa la studiosa: gli altri riguardano le prime de *La Tessalonica* (p. 109, cfr. n. 33 del presente elenco) e del *Moro per amore* (p. 124, in realtà mai rappresentato, cfr. n. 25), la presunta ripresa del *Caligula delirante* nel 1692 (pp. 111-2) e *Il noce di Benevento*, collocato intorno alla «metà del '600» (p. 104), mentre trattasi di uno degli intermedi della *Caduta del regno dell'Amazzoni* (teatro Colonna, 1690).

[109] L'attribuzione è sostenuta, al pari di quella della *Donna ancora è fedele*, da MORELLI (*La virtù*, p.42), sulla scorta di «alcuni inoppugnabili documenti».

[110] TAMBURINI, *Due teatri*, p. 254.

[111] Replicata al Collegio Clementino nel corso della stessa stagione (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 162).

[112] La definizione di «opera per musica» è quella che si legge in calce al libretto del 1697, di almeno quindici anni posteriore alla data di composizione del dramma.

[113] FRANCHI, *Drammaturgia,* p. 534, segnala l'esistenza del ms. di un *Ogni mal non vien per nuocere* di Giovan B. Duranti.

[114] Di questo titolo sono rimaste ben 3 partiture complete: a parte quella di Napoli, che non è stato possibile visionare, le altre due sono sostanzialmente coincidenti, e aderiscono quasi per intero al libretto della ripresa napoletana, data, sotto il titolo di *Dal male il bene*, nel 1687. A dir la verità, però, molte delle varianti presenti in questo libretto sono comuni a gran parte della tradizione di questo titolo, già a partire dalla ripresa di Ancona del 1683: questo rilievo apre le porte al sospetto che, forse, il libretto stampato per la prima del Capranica non corrisponda esattamente a ciò che andò in scena. A parte quest'illazione, non verificabile, le altre tessere del *puzzle* non combaciano, e contribuiscono anzi ad alimentare la confusione. Dal punto di vista codicologico, **I**-MC, 6-B-2 è diverso da tutti i mss. romani esaminati, e, quindi, potrebbe essere stato vergato altrove; d'altro canto, diversamente dal ms. in **D**-B, Mus. ms. 19643, l'orchestra accompagna le arie a 3 parti, e quindi potrebbe trattarsi di una stesura precedente (cui siano state aggiunte le violette in seguito), oppure di una versione semplificata, successiva. Nel ms. di Montecassino, inoltre, sono rilegate una sinfonia, un prologo e ben 6 arie sostitutive, alcune autografe, ma su carta differente, per dei nuovi Olindo e Adrasto (non più tenori, ma soprano e contralto rispettivamente); il prologo omaggia il marchese del Carpio (e quindi non può essere ricondotto alla produzione napoletana, perché a quella data il Viceré era già morto), e, in più, richiama i nomi di battesimo dei musici intervenuti, ma dalla lista sono assenti gli unici due interpreti la cui presenza al Capranica può darsi per certa, ossia il Sansone e il Pascoli (cfr. LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 196-7). L'insieme di queste discordanze impedisce di ricondurre con certezza le fonti in questione al debutto capitolino, e, per questa ragione, saranno prese in considerazione solo in limitati contesti.

n.	data[90]	luogo[91]	titolo	def[92]	librettista[93]	compositore	1ª rappr.[94]	libretto	partitura[95]
27	1681	T. alla Pace[115]	*Il Lisimaco*	dm	G. Sinibaldi	Pasquini	[116]	**I**-Rn, 34.1.H.82	**D**-Hs, ND VI 2602[117]
28	1681	T. Acc. Erranti (Velletri)	*Chi tutto vol, tutto perde*[118]	fdm	Landi	?		**I**-Rn, 34.2.E.51.1	/
29	21.I.81[119]	P. Barberini (Palestrina)	*Dalla padella alla bragia*	c	Contini	Olivieri		/	**I-**Rvat, Barb. lat. 4210-12
30	17.I.82[120]	P. Colonna SS. Apostoli[121]	*Il falso nel vero*	dm	Caffarelli	Caffarelli?		**I**-Rn, 34.2.D.12.4	/
31	1682	P. Colonna SS. Apostoli[122]	*Chi è cagion del suo mal pianga se stesso*	db	F. Acciaioli	Acciaioli?		**I**-Rn, 34.2.D.12.3	/
32	1682	/	*Da un colpo due piaghe (La feritrice ferita)*	dsm	Duranti	/	/	**I**-Rc, Comm. 355/5	**/**
33	[I.83][123]	P. Colonna SS. Apostoli	*Il Pompeo*	dm	Minato 66 (?)	Scarlatti	VE66[124]	**I**-Bc, Lo 6972	**B**-Br, Ms II 3962
34	[II.83][125]	P. Colonna SS. Apostoli[126]	*La Tessalonica*	dm	Minato 73	Pasquini	W73	**I**-MOe, 70.e.9.9	**A**-Wgm, ms. IV. 27719[127]
35	1683	P. Orsini a Pasquino	*L'Arsate*	dm	Orsini?	?		**I**-Rn, 34.1.K.51	/

[115] TAMBURINI, *Due teatri*, p. 254; secondo MORELLI (*La musica a Roma*, p. 110) questa recita potrebbe aver avuto luogo al Collegio Clementino: l'asserzione è basata soprattutto su quanto il libretto riporti «al discreto lettore: la congiuntura de tempi, e la capacità del Teatro, han fatto soggiacere il presente Drama ad alcune mutationi dal suo primiero instituto […]».

[116] L'omonimo dramma di Ivanovich (il primo ad apparire sotto questo titolo, dato a Venezia nel carnevale del 1674 con la musica di Pagliardi) non ha nulla a che vedere con la rappresentazione romana.

[117] Il tomo non reca solo i primi 2 atti (come segnalato in MORELLI, *La virtù*, p. 66 nota 298), ma l'opera completa; un'altra partitura, sostanzialmente coincidente con quella di Amburgo (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 111, nota 89, che però erra nell'attribuzione del testo), si trova in **I**-MOe, Mus. F. 875 (non consultata), ma nel *Catalogo* di LODI (p. 131) è intestata erroneamente al *Lisimaco* veneziano del 1674.

[118] Sembra che le prove di questo spettacolo (ben 40, ma forse è un'esagerazione) ebbero luogo a Roma: cfr. la supplica del soprano Tiburzio Giovannini rip. in ADEMOLLO, *I teatri*, p. 165.

[119] Da due documenti presenti nell'archivio Cartari-Febei (MORELLI, *La musica a Roma*, p. 129) si ricavano la data del debutto prenestino e quella della replica, in onore della Regina, il 7 febbraio al Collegio Clementino, a causa dell'inadeguatezza dei locali di palazzo Riario (POVOLEDO, *Aspetti*, pp. 205-6).

[120] Cfr. TAMBURINI, *Due teatri*, p. 390.

[121] Replicata a Palazzo di Spagna nel corso della stessa stagione di carnevale.

[122] *Idem*.

[123] Cfr. TAMBURINI, *Due teatri*, p. 151.

[124] *Pompeo magno*, musica di Cavalli.

[125] Cfr. TAMBURINI, *Due teatri*, p. 154.

[126] Non è chiaro quali siano gli elementi che consentano a NATUZZI di includere quest'opera nella lista degli spettacoli apparsi al teatro Capranica, segnalandone il debutto il 31.I.1683 (*Il Teatro Capranica*, p. 109); viceversa, abbondanti e concordi sono le fonti archivistiche riportate da TAMBURINI (*Due teatri*, pp. 153-4) a conferma dell'allestimento colonnese.

[127] Le esplicite lacune presenti nel libretto capitolino non chiariscono definitivamente il dubbio se questa fonte afferisca alla prima colonnese o alla ripresa fiorentina di 4 anni dopo; ad ogni modo, non essendo stato possibile consultare direttamente il ms., i rilievi che seguiranno si nutrono degli ess. e delle osservazioni compiute da CRAIN, *The Operas*, I, pp. 152-64 e II, pp. 162-95.

n.	data[90]	luogo[91]	titolo	def[92]	librettista[93]	compositore	1ª rappr.[94]	libretto	partitura[95]
36	1683	P. Orsini a Pasquino	*La guerriera costante*[128]	c	Orsini	Scarlatti		**I**-Rn, 34.2.C.36.2	**I**-Rvat, Barb. lat. 4230[129]
37	/	/	*Alessandro magno*[130]	dm	Minato	?	W74[131]	**I**-Rvat, Vat. lat. 10232	/
38	[II.85][132]	P. Colonna SS. Apostoli	*Arianna*	dm	Bani[133]	Pasquini		**I**-Rn, 35.5.G.1.1	/
39	(20.I.85)	P. Accoramboni	*Il Visir, amante geloso (Le disgrazie di Giurgia)*	idl	Lorenzani	F. C. Lanciani		**I**-Rn, 35.9.I.4.4	/
40	1685	P. Orsini a Pasquino	*Più timore che danno*	tdm	Contini	?		**I**-Rn, 34.1.E.19.1	/
41	1686 (85?)[134]	P. Capece	*L'amor vince fortuna*	dm	Capece	Colonnese		**I**-Rn, 34.1.H.1.1	/
42	[II.86][135]	P. Colonna SS. Apostoli	*Il silenzio d'Arpocrate*	dm	Minato	Pasquini?[136]	W77	I-Rn, 34.I.G.12.5	/
43	1686	P. Colonna SS. Apostoli	*L'antro (L'inganno amoroso)*	dpm	Santinelli	Orgiano		**I**-Rn, 34.2.C.22.6	/
44	1686	P. Rospigliosi	*Chi meno ama è più amata*	dpm	?	?		**I**-Rn 35.4.K.9.8	/
45	fine I.86?[137] (2.IV.86)	P. Lorenzani	*La forza del sangue (Gl'equivoci gelosi)* [138]	om	Lorenzani[139]	F. C. Lanciani		**I**-Rn 34.1.E.16.7	/

[128] Sulle peculiarità di questo titolo si legga la nota 34 al § 2.3.

[129] Nel tomo sono rilegati, in coda ad ogni atto, gli scampoli di alcune parti staccate: quella dei violini, di Rosino, Olindo e Fidalba.

[130] «[…] dagli elementi che abbiamo l'ipotesi più probabile è che la rappresentazione non fosse mai avvenuta» (DUBOWY, *Opere di Draghi*, p. 232); è possibile che l'*Alessandro*, programmato per il carnevale del 1684, sia stato rimpiazzato all'ultimo momento dall'*Arianna* di Sinibaldi-Pasquini, ma «in forma più riservata» (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 157-8), anche se ciò contrasterebbe con le consuetudini del committente, che difficilmente avrebbe ripresentato nel suo agone personale un'opera 'vecchia': basti pensare alle vicissitudini dell'aria *Toglietemi la vita ancor* del *Silenzio d'Arpocrate* viennese che, dopo esser migrata nel *Pompeo* del 1683, in occasione dell'allestimento colonnese dell'*Arpocrate* è prontamente sostituita da *Amor consolami* (cfr. DUBOWY, *Opere di Draghi*, p. 231).

[131] *La lanterna di Diogene*, musica di Antonio Draghi.

[132] TAMBURINI, *Due teatri*, p. 163.

[133] Sulla scorta dei nuovi documenti studiati da Francesca Fantappiè, MORELLI (*La virtù*, p. 68) propende senz'altro per l'abate livornese che qualche anno dopo comporrà la musica de *Il figlio delle selve*; in precedenza l'attribuzione della paternità del testo oscillava tra i nomi di Alessandro T. Sinibaldi e Giuseppe di Palma (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 162-3.

[134] Cfr. FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 571-2.

[135] TAMBURINI, *Due teatri*, p. 167.

[136] La prima viennese ebbe la musica di Antonio Draghi; sulla possibile paternità di Pasquini dell'ed. romana, si cfr. DUBOWY, *Opere di Draghi*, pp. 230-1 e, da ultimo, MORELLI, *La virtù*, p. 69.

[137] La supposizione è di FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 576.

[138] Nello stesso anno si segnala una *Forza del sangue, e della pietà* di Girolamo Gigli, «drama per musica dedicato al sereniss. Francesco Maria di Toscana. Cantato per le vacanze del carnevale l'anno 1686 da' signori convittori del nobil collegio Tolomei di Siena».

[139] Nella prefazione al lettore, l'autore dichiara che «se la terza Scena dell'Atto Terzo la trovi di stile più eccellente, e sollevato riconoscela assieme con alcune altre Parto d'un'intelligenza nobilissima, e di sublime vivacità, al quale per essere io suddito di ossequio son certo di havere aquistato pregio, che si sia degnato di tramischiare i suoi versi nelle mie deboli compositioni».

n.	data[90]	luogo[91]	titolo	def[92]	librettista[93]	compositore	1ª rappr.[94]	libretto	partitura[95]
46	(18.I.87)[140]	P. Capece	*Il figlio delle selve*	dm	Capece	Bani		**I**-Rc, Comm. 164/2[141]	**I**-MOe, Mus. F. 52[142]
47	87	P. Capranica	*L'amore al punto*	dm	G. Sinibaldi	?		**I**-Rc, Comm. 20/5	/
48	(1.II.87)	?	*Il trionfo di Buda conquistata dall'armi austriache*	om	Santinelli	?		**I**-Rn, 35.5.D.16.4	/
49	87	/	*Il pazzo per gelosia*[143]	sd	Minacci	/		**I**-Bu, A.V.Tab.I.E.III.05a.8	/
50	(16.I.88)[144]	P. Rospigliosi	*L'Aldimiro (Favor per favore)*	md	De Totis 83 (Politauri)	Scarlatti	NA83	**I**-Rn, 35.4.H.16.3	/[145]
51	1688	P. Mazzarino	*Amore, amicizia e costanza*	fdm	Apolloni	?		**I**-Rvat, Borg. lat. 116	/
52	[II.88][146]	P. Colonna SS. Apostoli	*I giochi troiani*	dm	Capece	Pasquini		**I**-Rn, 34.2.E.51.2	/
53	1688[147]	/	*L'amante del suo nemico*	dm	Ottoboni	Lanciani		**I**-Rvat, Ott. lat. 2227	/
54	II.89 (4.VI.89)	Collegio Salviati	*La gelosa di se stessa*	d	Spagna	?		**I**-Rn, 34.1.A.26.3	**I**-Rvat, Barb. lat. 4213-15[148]

[140] Cfr. anche STAFFIERI, *Colligite*, p. 74.

[141] Esistono diverse impressioni del libretto della prima produzione dell'opera: due coeve al debutto, piuttosto rare (cfr. FRANCHI, *Drammaturgia,* pp. 580-1), e una ristampa del 1690, come esplicitato dall'editore Menichelli nella dedica: «L'universale applauso, col quale fu veduta rappresentare in Roma, e poi anche in molte altre Città d'Italia questo Dramma ha fatto comparirne troppo scarsa la di lui prima impressione, & ha dato motivo a me di arricchirne con la seconda [*rectius*: la terza] le mie stampe […]»; ciononostante, è probabile che nessuno di essi rechi il testo poetico effettivamente cantato al debutto (vedi nota succ.).

[142] Questa partitura di lavoro, firmata «Cosimo Bani 1687», è piena di correzioni, cancellature, tagli e pecette con integrazioni non autografe, e di fatto aderisce *in toto* al libretto dell'allestimento di Dori del 1688: tuttavia, considerando che ciò che di differente reca il primo libretto si riscontra, in seguito, solo nella ristampa romana del 1690 e in quella, forse ad uso di una rappresentazione senza musica, del 1694 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 671-2), che almeno in un frangente l'aria sostitutiva (*Lacerare mi sento il core*, I,8), nella grafia di un copista di scuola romana, si trova immediatamente dopo quella originale (*Mi sento nel seno*), e che altre riprese di opere capitoline in città marchigiane si connotano per una assoluta identità di contenuto con gli archetipi (cfr. § 3.3), non è azzardato forse supporre che il ms. in questione rechi il testo del dramma quale effettivamente sia andato in scena in casa Capece, con gli emendamenti dell'ultima ora.

[143] A differenza di quanto affermato in FRANCHI (*Drammaturgia*, p. 591), trattasi di un dramma pastorale in versi sciolti inframmezzati da arie, e non in prosa, pienamente suscettibile, pertanto, di essere rivestito di musica.

[144] Cfr. anche STAFFIERI, *Colligite*, pp. 80-1.

[145] Per quel che se ne sappia, l'unica partitura nota di quest'opera è quella della prima napoletana, custodita in **US**-BEm, MS 141.

[146] Cfr. ancora STAFFIERI, *Colligite*, pp. 80-1.

[147] La data e il nome del musicista sono indicati sul frontespizio del libretto ms., che è rimasto ad uno stadio intermedio di realizzazione, come dimostrano le frequenti cancellature e ripensamenti, nonché l'aggiunta (in coda al tomo) di 3 nuove scc. iniziali (che espongono al pubblico alcuni passaggi risposti nell'antefatto) e la riscrittura sostanziale di altre 5 del I atto.

[148] Nell'*Inventario* di BARONCI quest'opera è rubricata quale *Irene e Floro*, dal nome dei due protagonisti.

1.3 Tipi e modelli

Il repertorio in oggetto è connotato da una certa eterogeneità[149]: a parte la distinzione tra opere di corte e impresariali, le une allocate presso i teatrini effimeri dei palazzi della migliore nobiltà romana, le altre sull'agone del grande teatro di Tordinona[150], scorrendo rapidamente la cronologia degli spettacoli (tab. 2), oltre alla consueta dicitura di «dramma per musica» o «dramma musicale» che dir si voglia, appannaggio di tutti i titoli mercenari[151] e non solo, nei frontespizi dei libretti ci si imbatte in qualche «favola drammatica per musica/musicale», in due casi di «comedia per musica» e in altrettanti esempi dichiarati di «dramma musicale burlesco», entrambi a cura di Filippo Acciaioli, il lascivo *Girello* e *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso* del 1682. A parte *Da un colpo due piaghe*, composto «per puro genio» (quindi destinato alla lettura)[152] da Giovan Bartolomeo Duranti, difettano le ricorrenze di quello che, nel corso degli anni '90, sarà il «dramma sacro per musica»[153], che godrà di una certa fortuna presso gli Ottoboni[154], così come della «festa teatrale», il cui unico esempio noto, a Roma, è la sfarzosissima *Caduta del regno dell'Amazzoni*, poesia di Giuseppe De Totis e musica di Bernardo Pasquini[155], data a Palazzo Colonna nel 1690 per omaggiare le nozze del re di Spagna Carlo II con la principessa Marianna del Palatinato[156].

D'altronde, le definizioni di librettisti, impresari e stampatori non sempre corrispondono alla sostanza della materia drammatica in oggetto, a testimonianza di quanto sia difficile attribuire degli univoci connotati di genere ad una forma di intrattenimento che conosce, nel primo secolo della sua

---

149 Secondo alcune suggestioni avanzate da Thomas Walker anni addietro, e riprese da Anna L. Bellina, siffatta varietà potrebbe essere vista quasi come una forma di 'resistenza' delle tradizioni autoctone locali (nel caso di Roma: la preponderanza numerica di commedie e opere pastorali, o la predilezione per una comicità grassa, a tratti clownesca, degli interventi buffi all'interno dei drammi per musica) all'avanzante egemonia operistica veneziana, alla luce dei dettami poetici di Orazio sull'adeguamento dello stile al soggetto drammatico (BELLINA, *Intrecci*).

150 Tale dicotomia non è esente, comunque, da sfumature degne di nota: si pensi, ad es., al caso di *Amore e gratitudine*, «dramma pastorale» di Pietro Ottoboni musicato da Flavio Carlo Lanciani, che dopo il debutto, il 3.IX.1690, al Palazzo della Cancelleria, conosce una ripresa durante la stagione di carnevale del Tordinona dell'anno successivo (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 635 e 637). Anche la progressiva trasformazione del teatro della famiglia Capranica (funzionante a sprazzi fin dal 1678 o '79) in teatro pubblico a pagamento offusca, come s'è visto, la rigidità di tale classificazione.

151 Non fa eccezione il *Tito* del 1672, che, come consuetudine presso il suo autore (Nicolò Beregan), è qualificato «melodramma» (FABBRI, *Il secolo*, p. 265). Melodrammi saranno anche *L'Aldimiro* dell'88 e *La Rosmene* del '90 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 595 e 633), nonostante tale definizione a Roma sia spesso usata in riferimento ad alcuni oratori in latino eseguiti durante i venerdì di Quaresima presso il SS. Crocifisso, come lo *Hierusalem Excidium* e il *Saul in Davidem* del 1688, la *Passio Domini Nostri Jesu Christi* dell'anno successivo e il *Pharaonis Demersio* del '90 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 598, 600, 609 e 627).

152 La prefazione al lettore non lascia adito a dubbi: «Eccoti un Dramma sacro doppo i tanti, che a quest'hora havrai già letti profani [...]. Qualunque però siasi, piaccia a te di leggerlo [...]» (cfr. FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 547).

153 L'unico altro es., nell'arco temporale considerato, è la *Santa Eugenia* apparsa a Viterbo nel 1686 per la festa di S. Rosa (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 577-80), poesia di Giulio Bussi e musica di Alessandro Melani.

154 Alcuni titoli: *La S. Genuinda* del 1694 o *La S. Rosalia* del '96; nonostante la dicitura «oratorio», *Il martirio di S. Eustachio* (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 625-7), strutturato in un prologo e tre atti, allestito con scene e costumi nelle residenze di famiglia nel 1690 (e replicato presso il Collegio Nazareno quattro anni dopo), è, di fatto, un dramma per musica di argomento sacro.

155 D'ora in avanti per esigenze di brevità si indicheranno gli autori di ogni dramma anteponendo sempre il nome del librettista a quello del compositore delle musiche, separati da un trattino: eventuali revisori del testo poetico o musicale saranno ancora compresi tra parentesi tonde, mentre i casi di collaborazione saranno evidenziati tramite l'interposizione di una «&».

156 MENICHETTI, *La caduta*, pp. 25-6.

storia, una molteplicità di declinazioni tanto in direzione diacronica che sincronica: il processo di stabilizzazione morfologica che condurrà al dramma metastasiano è infatti ancora lungi dal compiersi, e ciò impone a chi si occupa di questo repertorio più d'una precisazione. All'interno del contenitore *dramma per musica* in senso lato si ritrovano, nella seconda metà del Seicento, oggetti importanti e pervasivi quali gli spettacoli mercenari dei teatri della Serenissima, le 'tascabili' favole pastorali, figlie minori delle opere dei primordi, le grandiose feste teatrali messe in musica, funzionali alla solennizzazione degli eventi dinastici delle casate dominanti, e non solo; si ritrovano interpretazioni regionali quali il «dramma civile rusticale» di area fiorentina, così come i suoi sparuti epigoni milanesi, bolognesi[157] e, in un certo senso, capitolini; ci si imbatte nella contraddizione di un modello spettacolare che, biasimato e rinnegato in quanto lascivo e corruttore dell'anima, è a volte impiegato per veicolare contenuti edificanti, se non addirittura sacri.

In un calderone siffatto ogni tentativo di sistematizzazione, e le diciture che da esso derivino, vanno limitati allo specifico contesto oggetto di studio, e vanno intesi, più che generi (o sotto-generi) di un'entità che probabilmente genere non è, quali strumenti operativi da utilizzare, in modo del tutto pragmatico, per raccontare la molteplicità senza ridurla a fuorvianti categorie di pensiero. Il raggruppamento dei lavori in esame sotto determinate tipologie, necessario per comodità d'esposizione, è compiuto pertanto sulla base dell'analisi delle caratteristiche di singoli spettacoli in un'area geografica (e in un arco temporale) ben delimitato: la scelta delle 'etichette' da apporre a ciascun 'cassetto' tiene senz'altro conto, ove possibile, del dettato delle fonti, ma è comunque frutto di una valutazione discrezionale dell'insieme di tutti i dati disponibili, nell'intento di fornire una lettura della varietà del fenomeno che consenta di valutare l'apparentamento di certi oggetti con altri, o discuterne l'unicità, al di là della definizione dichiarata[158].

1.3.1: Commedie in musica

«I tipi di opere musicali che, con forzata saltuarietà, vengono coltivati a Roma […] sono assai svariati: ma due categorie – quella dei drammi desunti da commedie spagnole coeve e quella delle operine arcadiche – sono predilette»[159]: quest'affermazione è del tutto condivisibile, soprattutto in riferimento all'accennata 'specialità' del contesto capitolino rispetto alle altre piazze della penisola, e può trovare, in questa sede, l'approfondimento che merita. È possibile, infatti, riscontrare una certa coerenza ed omogeneità (tematica, drammaturgica e musicale) nelle opere degli anni '50 derivate dalle ispaniche commedie di cappa e spada come *Dal male il bene* e *L'armi e gli amori*, e notare come ogni tanto,

---

157 FABBRI, *Il secolo*, pp. 266-75.

158 Alla luce delle considerazioni che seguiranno, un caso limite di commistione è forse costituito da *Amare e fingere*, allestito a Siena dall'Accademia delle sig. re Dame assicurate (le stesse che misero in scena la *Forza d'amore* nel 1690): questo breve «dramma per musica» è agito nelle campagne d'Arabia da appena 6 interlocutori dai nomi arcadici che si rivelano, allo scioglimento, alti dignitari di Persia, Egitto e Arabia sotto mentite spoglie (cfr. il libretto in **I**-Rvat, Chigi VI.1152[1]).

159 BIANCONI, *Il Seicento*, pp. 215-6.

anche dopo la morte di Clemente IX, qualche «Dama spagnola, vestita all'italiana»[160] si affacci alla ribalta delle scene tiberine[161], tanto nel caso di esempi direttamente mutuati da archetipi spagnoli[162], quanto nei prodotti originali ispirati alle movenze di quelli. Si tratta di lavori che, quanto a dimensioni, vivono in una sorta di terra di mezzo tra il grande dramma per musica di ascendenza veneziana e le agili pastorali: per titoli quali *La donna ancora è fedele*, *L'onestà negli amori*, *Il figlio delle selve*, e, forse, anche *Dov'è amore, è pietà*, la definizione più corretta, anche se piuttosto ambigua, potrebbe esser quella di 'commedia per musica' (CM, d'ora in avanti)[163] che, di fatto, si riscontra soltanto nell'*Idalma*, in *Tutto il mal non vien per nuocere* e nella *Libertà nelle catene* del 1690[164], e, in tutto il Seicento, appena in altri due esempi ferraresi dei primissimi anni '90, *Amor piaga ogni core* del 1691 e la ripresa del dramma pastorale (!) romano *Più timore che danno* di due anni dopo.

1.3.2: Drammi pastorali per musica

Accanto a questo filone convivono diversi lavori di ridotte dimensioni che, imperniati sull'avvicendarsi di un ristretto numero di personaggi dai nomi arcadici (addirittura solo 3 nella *Forza d'amore*)[165] in ambiente tipicamente boschereccio, continueranno ad abitare le scene laziali fino al termine del secolo[166], testimoniando la vitalità di una tipologia che, coniugando l'agilità dell'intreccio e la relativa brevità ed economia di mezzi con l'ambientazione agreste, riesce a cavalcare la moda anche in anni di riforma e ripensamento dei generi, dimostrandosi del tutto adeguata alle esigenze di intrattenimento cittadino e vacanziero di corti nobiliari tanto circoscritte quanto orgogliose della propria autonomia ed indipendenza[167].

---

160 Così Carlo Sigismondo Capece definisce i suoi *Giochi troiani*, trasposizione di *Los Juegos Olimpicos* di Salazar.

161 Non si tratta, comunque, di un'esclusiva capitolina: si legga l'interessante missiva, riportata in GIANTURCO, *A Possible Date*, pp. 33-4, in cui un nobile genovese chiede «un'operetta di cappa, e spada, in prosa, di non maggior durata che di due hore in circa, non più numerosa di sei, in sette personaggi, con parti più eguali, che fusse possibile […]»; da Firenze nel 1675 Filippo Melani riferisce a Ippolito Bentivoglio che «altro passatempo non vi sarà per questo anno» che un'opera «di spada e cappa, ne' lo stile del Podestà di Colognole» (MONALDINI, *L'orto*, pp. 311-2).

162 Un altro es. è dato dalla *Comica del cielo*, derivata, com'è noto, dalla *Balthasara*, «comedia do santos» di Luiz Velez de Guevara, Antonio Coelho e Francisco de Rojar Zorrilla, rappresentata a Madrid nel lontano 1634 ma ivi pubblicata nel 1652, proprio sul finire della nunziatura apostolica di Rospigliosi: in base a questi indizi MURATA (*Il carnevale*, p. 87) ne retrodata la composizione a quell'epoca.

163 Nella *Poetica toscana all'uso*, Giuseppe Gaetano Salvadori include le opere «da spada e cappa» tra i «drammi privati», «più vicini alla commedia e con un numero ridotto d'interlocutori, che vanno da un minimo di quattro fino a sette» (cit. da FABBRI, *Il secolo*, p. 284).

164 Opera dell'abate Leonardi, data a palazzo Rospigliosi nel 1690 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 629-30).

165 Che si tratti di un'opera, e non una cantata, è evidente dalla ripartizione dei 3 atti in scene; anche nell'*Idaspe* di Alessandro Melani (**I**-Rvat, Chigi Q.VI.95) agiscono solo 3 interlocutori.

166 Negli anni '90 si hanno il già cit. *Amore e gratitudine*, *L'amore eroico fra pastori*, «favola pastorale per marionette», e *Il nodo sciolto e ligato dall'affetto*, «dramma per musica boscareccio», esordio operistico del giovane Francesco Mancini (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 699), entrambi del 1696.

167 A parte i titoli oggetto di studio, la Biblioteca Vaticana custodisce il ms. di uno *Scherzo pastorale* di Alessandro Melani (**I**-Rvat, Chigi, Q.VI.88), che altri non è che la musica di un allestimento senese del 1677 intitolato *Le reciproche gelosie* (poesia di Francesco B. Nencini?, libretto in **I**-Rvat, Chigi Q.VI.1153[1]), poi riadattato in tutta fretta per «recitarsi nel Carnevale del presente anno 1697 in casa del Signor Conte Centini» sotto il titolo de *L'Eurillo, ovvero la costanza negl'amori fra pastori* (altre riprese nel 1691 e nel '99 a Firenze, come *Il sospetto senza fondamento*, FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 717-8). Non avendo conosciuto alcuna rappresentazione romana nell'arco temporale di riferimento, quest'«operetta in musica» è stata espunta dall'elenco, ma, quale prodotto di un compositore residente e attivo in città per più di trent'anni a partire dal 1667 (WEAVER,

1.3.3 Favole drammatiche musicali

Non si possono assimilare ai drammi pastorali[168] quei titoli che, almeno a partire dagli anni '70, cominciano ad allietare le occasioni di villeggiatura dei notabili romani[169]. È vero che si tratta sempre di 'operine', ma le FDM si mantengono costantemente al di sopra della soglia di 4, 5, o massimo 6 interlocutori che competono ai DPM, e molto spesso non ne condividono le modeste pretese scenografiche, pur essendo ospitate in palazzi e ville non abitualmente deputati all'opera in musica. L'intreccio avventuroso e romanzesco, quasi 'fisiologico' in lavori come il *Tirinto* e l'*Adalinda* (o confinato all'antefatto, come nell'anonima partitura della Vaticana attribuibile al giovane Scarlatti), è comunque del tutto alieno alla mite natura dei vari Filli ed Eurillo, che si avvicendano in contesti bucolici così diversi dai luoghi suburbani così cari alle FDM. Infine, e soprattutto, sotto l'egida dell'aura pastorale di mitologica memoria non si possono includere drammi che, semplicemente, non siano 'agiti' da pastori o ninfe che dir si voglia[170]. Alla luce dei pochi rilievi appena accennati, l'affinità delle FDM con gli esempi rientranti nel novero delle CM è più che una semplice impressione, e contribuisce, suo malgrado, ad alimentarne la caleidoscopica varietà[171].

1.3.4: Drammi per musica in senso stretto

A differenza di quanto s'è visto finora, invece, le opere che vanno in scena nell'ex carcere di Tordinona sulle rive del Tevere, sono delle proporzioni più ampie possibili[172], e catalizzano l'attenzione e le risorse della migliore nobiltà capitolina: desiderosi di riempire un vuoto che durava da troppi anni, Acciaioli & c. danno vita, specie nelle prime stagioni, a spettacoli grandiosi ambientati nella classicità greca e romana, così come nell'esotismo mediorientale, inaugurati da prologhi altamente spettacolari, corredati da intermedi e balli in cui l'utilizzo di macchine ed effetti speciali non fa minimamente rimpiangere gli allestimenti veneziani che li avevano tenuti a battesimo. Le prove generali dell'impresa hanno luogo due stagioni prima, a Palazzo Colonna in Borgo, dove va in scena *L'empio punito*, offerto dal padrone di casa ad una quanto mai annoiata Cristina di Svezia[173]: i 14 interlocutori che danno vita alla prima trasposizione melodrammatica del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina agiscono all'interno di

---

ROBERT, «Melani, Alessandro», *GM*, lo annovera, insieme a Pasquini e Scarlatti, tra i «three dominant composers in Rome in the second half of the century») sarà comunque oggetto di analisi comparativa.

168 Un'altra dicitura spesso ricorrente nelle fonti è quella di «favola pastorale» (*Chi la fa se l'aspetti*, Viterbo, 1659, FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 337-8).

169 C'è solo un es. precedente, il *Clearco* di Lodovico Cortesi musicato da Antonio Tenaglia nel 1661 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 345-6).

170 Ad es., nell'*Idaspe* di Alessandro Melani (part. in **I**-Rvat, Chigi, Q.VI.91) la presenza, accanto al ruolo eponimo (affiancato dall'amico Arbante), della cacciatrice Rosalba e di una coppia di amanti come Filli e Laurindo costituisce uno dei marcatori più evidenti dell'affiliazione di questo titolo alla categoria dei DPM.

171 A riprova di quanto appena affermato si noti come *Amore, amicizia e costanza*, nonostante sia definita «favola drammatica musicale» nel libretto ms., per l'argomento e le circostanze relative all'allestimento sia da includere più propriamente tra le CM.

172 In questa affermazione non si ricomprende l'impatto spettacolare delle feste teatrali, giustificato da contesto, committenza e destinazione affatto diverse da quelli dell'opera mercenaria.

173 Cfr. l'avviso del 23.II.1669 cit. in ADEMOLLO, *I teatri*, p. 113.

una trama complessa, articolata in una teoria di mutazioni sceniche da non lasciar tregua[174], arricchita da 2 intermedi (di cui uno infernale) e 3 balli. Anche l'opera inaugurale del nuovo teatro pubblico accoglie tre momenti coreografici nel suo seno, tra cui quell'«abbattimento di Gladiatori» che, di fatto, è quasi sempre soppresso nelle altre piazze in cui si dà lo *Scipione*[175]: per questo debutto la coppia Apolloni-Stradella confeziona, oltre a diverse scene ed arie aggiunte o sostitutive, il prologo, il I e ben due versioni differenti del II intermedio, entrambe pervenuteci. Nel 1672, l'Acciaioli proporrà al pubblico ben tre drammi[176] prima di ritirarsi dall'impresa (con due anni d'anticipo rispetto alla scadenza prevista) a causa dei tanti «disgusti, scrocchi e inimicizie acquistate, più che quattrini»[177]; la gestione successiva, affidata alla cordata capeggiata da Marcello de Rosis[178], si apre con un *Eliogabalo* colossale quanto i precedenti, ma che non raccoglie unanimi consensi[179]. È forse per questo che, a parte l'altro dramma della stagione, *L'Alcasta* di Apolloni-Pasquini, una prima assoluta, gli spettacoli del 1674 sono soggetti a riscritture più profonde e pervasive, quasi una 'cura dimagrante': si eliminano alcuni personaggi, si sopprimono diverse scene (ben 18 nel *Massenzio*), parzialmente sostituite da quelle nuove, si rinuncia, ove possibile, all'impiego di «costose macchine»[180], e sparisce il prologo. In ogni caso, dopo la chiusura per l'anno santo l'allestimento di rappresentazioni del genere nei palazzi patrizi ritorna ad avere i connotati dell'eccezionalità: anche il Contestabile, che con *L'empio* aveva innescato la miccia del dramma per musica di ampio formato, dopo le repliche del 1676 de *La prosperità di Elio Seiano* attenderà l'erezione del suo teatro privato nella residenza ai SS. Apostoli (1682) per allestire, tra gli altri, diversi DM del Minato viennese e altri in prima assoluta, come gl'iberici *Giochi troiani* e *La caduta del regno dell'Amazzoni*, il DPM *L'antro*, e il «burlesco» *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso*, uno dei pochi epigoni del giardiniere *Girello* all'ombra del Colosseo.

1.3.5: Drammi musicali burleschi

In effetti, se si conta anche il *Trespolo tutore balordo* di Bernardo Pasquini, le opere che facciano dell'espressione comica il fulcro e motivo della narrazione raggiungono appena il numero di tre ricorrenze, troppo poche per poterne cavare qualche considerazione degna di nota, a meno che non si

---

174 «La Comedia di Filippo Acciajoli […] riesce sempre più bella. Si mutano 12 volte le scene et il cielo con franchezza; le apparenze sono tutte belle, gl'habiti ricchissimi, benissimo recitata. Dicono, che vi habbino speso scudi 6000. Io credo di più.» (Avviso del 20.II.69, ADEMOLLO, *I teatri* , p. 112).

175 Lo *Scipione* di Minato (Venezia, 1664) «was on a scale of grandeur rarely equaled in later productions, though often approached in other works dedicated to members of the Colonna family» (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 555). Oltre alla ripresa romana, solo nel «Nobilissimo Teatro d'Ancona» (Stamperia camerale, 1666) è mantenuto l'intervento dei gladiatori nel I atto.

176 Si ricordi come per diversi anni a Venezia ciascun teatro presentasse una sola opera a stagione: a partire dal 1661 fu il SS. Giovanni e Paolo, nella persona dell'impresario Marco Faustini, ad imporre di fatto alla concorrenza il raddoppio della produzione (ROSAND, *Opera*, pp. 184-6).

177 Avviso del 5.III.72, cit. in CAMETTI, *Il teatro*, p. 66.

178 «[…] tre gentiluomini romani, dei quali uno doveva avere l'incombenza della musica, uno delle scene e l'altro dei costumi», CAMETTI, *Il teatro*, p. 66; il facoltoso De Rosis proveniva dal rione Regola, del quale era stato anche caporione, e gestirà il teatro anche all'indomani della sua riapertura, nel 1690 (PENNA, *Il primo teatro*, pp. 350 e 354).

179 CAMETTI, *Il teatro*, pp. 336-8.

180 Avviso del 19.III.72, CAMETTI, *Il teatro*, p. 66.

vada a cercare altrove qualche termine di confronto, volgendo lo sguardo, ad esempio, al «dramma civile rusticale» che tanto successo aveva avuto, negli anni precedenti, a Firenze e dintorni[181]. La scelta della Toscana, anziché la Lombardia di Carlo Righenzi[182] e Carlo Maria Maggi (la versione emiliana del fenomeno, dovuta soprattutto ad Antonio Maria Monti e Lelio Landi, è posteriore di qualche anno)[183], si giustifica col fatto che i primi artefici e promotori della rinnovata opera romana provengono tutti da quella regione: aretino è Giovanni Filippo Apolloni, pistoiesi sono i fratelli Melani, Bernardo Pasquini, il castrato Giuseppe Fede e lo stesso papa Clemente IX, pisano è il Ricciardi, drammaturgo del *Trespolo*, e volterrano il medico Villifranchi; alle rappresentazioni fiorentine a cavallo degli anni '50 e '60 partecipano diversi cantanti che poi saranno protagonisti delle recite capitoline del decennio successivo, come i coniugi Coresi, Lorenzo Beatucci e il «Ciccolino», Antonio Rivani[184], oltre al maestro di ballo Carlo Ventura del Nero; il cardinale Flavio Chigi, uno dei patroni più attivi in questi anni, è originario di Siena, come il resto della famiglia[185], ma soprattutto, a Firenze aveva trascorso i primi anni dell'età adulta il vero *deus ex machina* dell'opera capitolina, il cavaliere romano Pippo Acciaioli, prima di salpare per terre lontane, mentre il compositore del *Girello* è quello stesso Jacopo Melani cui si deve la musica del *Potestà di Colognole*, primo dramma rusticale di Giovanni Andrea Moniglia (Firenze, 1657), e capostipite del genere[186]. Rispetto agli esempi fiorentini[187], i drammi burleschi romani difettano un po' in termini di ambientazione popolaresca (il *Trespolo* si svolge tutto all'interno di una non meglio specificata «villa» signorile, mentre il *Girello* addirittura nella città di Tebe), non concedono nulla all'idioma dialettale[188], quanto piuttosto al latino maccheronico (come nelle sentenze del consigliere Filone, o nelle esilaranti traduzioni a senso del balordo tutore)[189], e mancano di quella grandiosità di mezzi che caratterizza gli allestimenti medicei[190].

---

181 Non è certo un caso che l'arietta monostrofica di Birillo che apre il *Trespolo* (c. 2) sia definita «aria rusticale» nella fonte.

182 Il buffo Righenzi si fece le ossa nelle produzioni fiorentine degli anni 1657-63, prima di trasferirsi a Milano e dare alla luce la sua *Farsa musicale* (FABBRI, *Il secolo*, pp. 268-73).

183 LEVE, *Gl'inganni amorosi*, pp. 189-90.

184 Di origine pistoiese erano anche i fratelli Fede, celebri castrati della cappella pontificia, e Giovanni Francesco Grossi detto 'Siface'.

185 Estendendo lo sguardo anche agli autori oggetto d'importazione, originario di Arezzo era anche Pietro Antonio Cesti, il compositore dei primi successi operistici dell'amico Apolloni, *L'Argia* e *La Dori*, entrambe date ad Innsbruck, rispettivamente, nel 1655 e 1657, nonché del *Tito* di Beregan (Venezia, 1666), poi ripreso al Tordinona nel 1672.

186 FABBRI, *Il secolo*, p. 266 e ss.; La tesi dell'esistenza di un asse Firenze (o Toscana) → Roma sembra, tra l'altro, avvalorata dall'analisi stilistica delle scenografie predisposte per l'*Empio punito* (cfr. § 2.8).

187 Cfr. LEVE, *Humor*, pp. 46-59.

188 Sotto questo aspetto l'esperienza del dramma musicale burlesco si distingue anche dai tipi della coeva «commedia ridicolosa» che tanta fortuna aveva avuto in Roma come nel resto d'Italia verso la fine del secolo ed oltre (cfr. MARITI, *Commedia ridicolosa*).

189 Anche la serva Tilla in *Tutto il mal* (III,1) e la vecchia nutrice Creusa dell'*Amore al punto* (I,10) puntellano i loro buffi discorsi con citt. dalla lingua degli avi.

190 Lo spettacolo «fu accompagnato da vaghi e ricchi adornamenti, balletti, abbattimenti, varietà di scene, con la veduta rappresentativa d'una fiera così numerosa di popolo, di botteghe d'ogni sorte di mercanzie, che rapiva gli occhi e l'animo de' circostanti» (prefazione al *Potestà di Colognole*, riportata da FABBRI, *Il secolo*, p. 267).

1.3.6: Quadro di sintesi

Per districarsi nei meandri della ripartizione proposta, si riassumono adesso i tratti essenziali delle diverse tipologie. L'individuazione di pochi esempi di «dramma musicale burlesco» (DMB) non presenta difficoltà di sorta[191], data l'alta percentuale di ruoli comici, o di personaggi tendenzialmente seri che interagiscono in maniera buffa e caricaturale, e la conseguente qualità del registro espressivo adoperato[192]. La definizione di «dramma per musica» (DM) si riferirà solo agli spettacoli importati dai palcoscenici della Serenissima, o dalla corte cesarea, e ai prodotti autoctoni che ad essi più o meno direttamente si rifacciano, tutti imperniati sulle amorose trame di illustri governanti, attorniati da un nugolo di comprimari di vario rango, fino ai consueti buffoni di corte. L'etichetta di «dramma pastorale per musica» (DPM) varrà invece per tutti quei titoli con ambientazione silvestre, scena fissa (o quasi) e pochi interlocutori arcadici, senza ruoli ridicoli. Si parlerà di «favola drammatica musicale» (FDM), mutuandone il nome dagli intrattenimenti chigiani dell'Ariccia[193], ogni qualvolta ci si trovi di fronte a quei 'frutti fuori stagione', agiti da un massimo di 6 personaggi nobili (o affini) e 1 o 2 ridicoli, un limitato numero di scene per atto e poche mutazioni, ambientati e prodotti da consorzi di committenti nei luoghi deputati alla villeggiatura primaverile o autunnale. Ad esempi similari, ma allestiti nei teatri cittadini durante il carnevale, e caratterizzati spesso (ma non esclusivamente) da un soggetto di vaga ascendenza iberica articolato in circa 15 scene per atto, si assegna la definizione di «commedia per musica» (CM), una tipologia che, pur potendo comprendere, ma assai di rado, i consueti prologhi, intermedi e balli, appare comunque in formato ridotto e senza macchine, diretta espressione della complessa realtà politica che anima la vita della città pontificia, adattandosi alle limitate risorse delle corti committenti, tanto in termini di spazio che di mezzi finanziari. Infine, non si attribuisce alcuna denominazione a quegli spettacoli *sui generis*, nati quali manifestazioni di contorno a festeggiamenti o passatempi di varia natura, cui si accenna, *en passant*, nel corso della trattazione.

---

191 La pessimistica asserzione di LEVE (*Humor*, p. 376 e ss.), secondo la quale, per quanto ci si sforzi, la risposta a ciò che sia, esattamente, l'opera comica del Seicento è «simply unavailable» (o, al più, formulabile in negativo: «the comic operas are unified only in that they are all distinct from Venetian *dramma per musica*, the mainstream operatic genre»), dipende, a nostro avviso, dal tentativo perpetrato dallo studioso di ricomprendere nel novero della ricerca oggetti irriducibili ad esser collegati in una rete unitaria, per quanto a maglie larghe («the dissertation expanded to include a greater variety of works, *dramma civile rusticale*, *dramma civile*, cloak-and-sword comedy, and satire»); se ci si limita all'analisi di esempi circostanziati nel tempo e nello spazio, senza la pretesa di dover formulare a tutti i costi una definizione di genere, l'individuazione di elementi comuni e congruenti è senz'altro possibile, e sicuramente più produttiva sul piano analitico-conoscitivo.

192 La definizione di «scherzo drammatico musicale» (e simili) si presta nel Seicento a differenti declinazioni spettacolari: il viterbese *Amor vuol gioventù* del 1659 è una commedia di soli 3 interlocutori, preceduta da un interessante prologo in l'autore tenta di giustificare tale «bizzarra partita»; il *Pazzo per gelosia* è, di fatto, una pastorale con due soli personaggi; alcuni esempi, nella Ferrara di Pio Enea degli Obizzi oscillano tra la mascherata (*Il carnevale esigliato*, 1652), la favola pastorale con venature ridicole (*Le nozze di Fauno*, 1659; *Euridice ricuperata*, 1682) e l'autentico dramma per musica di soggetto vetero-romano (*Agrippina in baia*, teatro di Pinamonte Bonacossi, 1687); l'unico scherzo davvero burlesco è, forse, la viennese *Pazienza di Socrate con due mogli* di Minato-Draghi del 1680.

193 Ad un altro Chigi, il principe Agostino, era già stato dedicato il *Clearco* nel '61 (vedi nota 168). È importante non confondersi con analoghe locuzioni che, seppur assai di rado, accompagnano alcuni titoli degli anni precedenti, come l'*Egisto* del 1643 e l'*Oristeo travestito* del 1656, entrambi di Giovanni Faustini, o l'*Achille in Sciro* di Ippolito Bentivoglio del 1663, tutti di argomento mitologico; la stessa *Dori*, nella sua prima apparizione di Innsbruck nel 1657, è definita alla stessa maniera (SARTORI, *I libretti*, n. 21204); nel caso del *Celindo* di Giambattista Neri, dato al Teatro accademico del Sole di Cento nel settembre del 1677, la qualifica di «favola dramatica musicale» adombra, in realtà, un dramma pastorale in piena regola.

Gli indicatori che suggeriscono una categorizzazione di questo tipo sono esplicitati nella seguente tabella[194]:

tab. 3: tipologie di drammi di produzione locale a confronto

	n. ricorrenze	*teatro*	*tempo*	*provenienza del soggetto*	*registro espressivo*	*ambientazione*	*Prologo*	*n. Intermedi*	*n. Balli*	*media scene/atto*[195]	*media interlocutori*[196]	*% interlocutori buffi*	*media mutazioni/atto*
DRAMMA PER **M**USICA	9	pubblico[197]/ semi-pubblico[198]	carnevale	storico[199]	aulico +inserti buffi	esotica[200]	/[201]	2	2[202]	16 (7↔24)	9 (7↔14)	23% (12↔33)	4 (2↔7)
DRAMMA **M**USICALE **B**URLESCO	3	semi-pubblico	carnevale	originale	buffo + inserti aulici	urbana[203]	/[204]	/	2	16 (11↔25)	7 (5↔10)	50% (40↔57)	4 (1↔7)
COMMEDIA PER **M**USICA	10	semi-pubblico/ privato[205]	carnevale	iberico/ originale	medio carattere +inserti buffi	urbana/ esotica	1[206]	/[207]	2	13 (8↔19)	6 (4↔7)	27% (20↔50)	3[208]
FAVOLA **D**RAMMATICA **M**USICALE	5		autunno	originale		suburbana	/[209]			11 (5↔17)	7 (5↔8)	24% (12↔33)	
DRAMMA **P**ASTORALE PER **M**USICA	5	semi-pubblico/ privato	carnevale	mitologico /originale	medio carattere/ aulico	pastorale	/[210]	/	/	7 (3↔10)	4 (3↔7)	4% (0↔14)	1 (1↔2)

[194] Non sono ricompresi nella statistica né *La Rosmene*, né l'*Amante inimica* (vedi § prec.); l'*Amore ingegnoso* è stato espunto per la limitatezza di informazioni desumibili dallo scenario a stampa, mentre a sfavore del *Rodrigo*, «dramma per musica d'un solo personaggio», così come della pastorale a due *Il pazzo per gelosia*, ha giocato la loro intrinseca natura sperimentale, che esclude *ab origine* la trasposizione spettacolare; lo stesso dicasi del cit. *Da un colpo due piaghe*, che resta fuori dal computo, però, in quanto unico es. di dramma sacro per musica di questi anni, e si affianca, pertanto, agli spettacoli *sui generis* citt. al § 2.2.

[195] Il conteggio esclude le scene poste in chiusura d'atto recanti, in realtà, il testo dell'intermedio (cfr. GIANTURCO, *Per richiamare e divertire gli spettatori*, p. 31).

[196] Non sono stati computati gli eventuali personaggi che intervengano solo nei prologhi o negli intermedi.

[197] Ossia aperto al pubblico pagante, senza necessità di invito, nell'ambito, più o meno, di una logica di tipo impresariale.

[198] Per il significato dell'aggettivo «semi-pubblico» si rimanda a quanto si dirà in merito all'esperienza del Capranica (§ 1.6.6).

[199] Eccezioni: *L'empio punito*, di provenienza iberica, e la mitologica *Arianna*.

[200] La presunta ambientazione del *Moro per amore* è la città di Messina.

[201] Unica eccezione, l'encomiastico prologo dell'*Arsate*.

[202] *L'empio* è dotato di tre balli.

[203] Il *Girello* è ambientato nella città di Tebe.

[204] Fa eccezione solo l'infernale prologo del *Girello*.

[205] Con questa dicitura si fa riferimento ad allestimenti offerti ad un pubblico di invitati nella residenza del nobile promotore, senza la necessità di alcuna sottoscrizione, né, tantomeno, il pagamento di un biglietto d'ingresso.

[206] Eccezioni: *Idalma*, *Forza del sangue*, *Amore al punto*, *Amore, amicizia e costanza*, *Gelosa di sé stessa*.

[207] Solo il *Tirinto* e l'*Adalinda* recano un intermedio, il 2° (vedi oltre).

[208] La laconicità di alcuni libretti (dovuta probabilmente all'adozione di una scena fissa per ogni atto, o per l'intera opera) costringe a limitare la statistica ai soli titoli in cui le mutazioni siano esplicitate.

[209] Di fatto, a parte le favole ariccine, con ci sono ricorrenze di prologhi negli altri ess. della categoria.

[210] Fa eccezione soltanto il singolare prologo meta-teatrale dell'*Antro, ovvero l'inganno amoroso*.

1.4 Tempi e luoghi

Il periodo dell'anno in cui ogni genere di intrattenimento trovava la sua collocazione 'naturale' correva solitamente dal 26 dicembre, giorno di S. Stefano, al mercoledì delle ceneri: commedie all'improvviso, tragedie di collegio, drammi per musica, spettacoli di burattini, ma anche balli, carri, mascherate, giostre e simili[211], a Roma come altrove, si concentravano in questo variabile lasso di tempo. Rispetto a quanto accade a Venezia, in cui spesso le opere mercenarie trovano il loro debutto già nei primissimi giorni dopo le feste natalizie[212], a Roma sembra sia invalsa la prassi di attendere l'Epifania per dar libero sfogo al passatempo melodrammatico, al fine di lasciare il dovuto spazio in città all'esecuzione delle cantate spirituali sul tema della Natività che avevano luogo principalmente presso il palazzo apostolico[213]. Scorrendo l'elenco, infatti, poche eccezioni contravvengono a questa regola, tra cui il *Massenzio*, che stando ad alcuni dispacci dovrebbe aver debuttato il 2 gennaio, o forse anche prima[214], e soprattutto la *Dori*, un inizio anticipato dovuto, più che alla necessità di far spazio agli altri due allestimenti programmati nelle settimane successive[215], all'intenzione che vi potesse assistere il principe di Vendôme prima del suo ritorno a Parigi[216].

Quanto al termine dei giochi, non sempre i nobili romani si mostrano ligi al loro dovere di buoni cristiani: nel 1679 il successo travolgente de *Gl'equivoci nel sembiante* spinge la Regina a sforare clamorosamente il limite del martedì grasso, con tre repliche dell'opera nei primi giorni di Quaresima che scatenano l'ira del papa e avviano una lunga controversia, terminata solo qualche mese dopo con la 'volontaria' elemosina prestata da una delle famiglie colpevoli presso un «conservatorio di zitelle»[217]. Al di là della pausa penitenziale, e sempre che non vi fossero ulteriori bandi in vigore[218], era tecnicamente possibile allestire opere in musica anche in tarda primavera, nei mesi estivi e perfino in autunno[219], così

---

211 MURATA, *Il Carnevale*, p. 83 e ss.; una bella descrizione di una giostra è contenuta in un dispaccio indirizzato a Ippolito Bentivoglio nel 1672 (MONALDINI, *L'orto*, pp. 266-7).

212 Da una lettera del 14.IX.1666 inviata da Marco Faustini al castrato Antonio Cavagna emerge l'infruttuoso tentativo dell'impresario di anticipare il debutto di quella stagione al giorno di S. Lucia, probabilmente nell'intento di bruciare sul tempo la concorrenza (ROSAND, *Opera*, p. 192, nota 90). Qualche anno prima, i fratelli Faustini lanciarono la loro *Calisto* addirittura il 28 novembre, ma fecero un buco nell'acqua (GLIXON & GLIXON, *Marco Faustini*, p. 55); ad ogni modo, a partire dal 1676, o forse anche prima, il Consiglio dei Dieci della città lagunare comincia a statuire, anno per anno, il periodo di operatività dei teatri (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 23).

213 GIANTURCO, *Cantate spirituali*, p. 3 e ss.

214 Cfr. CAMETTI, *Il teatro*, pp. 340-1; si noti che la dedica dello stampatore alla Regina è datata 23.XII.1673.

215 Si tratta di un esperimento che il *management* del Tordinona non ripeterà più nelle annate successive; sulla corretta collocazione di tali debutti di fine anno nell'alveo della stagione teatrale dell'anno successivo, si veda quanto scritto a nota della tab. 1, § 1.2.

216 GIANTURCO, *Alessandro Stradella*, p. 26.

217 D'ACCONE, *Ancora sull'opera* pp. 77-8; l'avviso dell'11.III.1679 (**I**-Rvat, Barb. lat. 6420) è riportato integralmente in MORELLI, *Il mecenatismo*, p. 345.

218 All'indomani dell'anno santo, Clemente X si pronuncerà contro la riapertura del teatro pubblico di Tordinona, vietando anche la presenza delle donne in palcoscenico.

219 Nelle altre città ciò è spesso collegato all'organizzazione di una fiera, come quella che aveva luogo a Reggio Emilia tra aprile e maggio (FABBRI, *Il municipio*, p. 167), oppure a qualche evento dinastico di particolare risonanza, come ad esempio il genetliaco del re di tutte le Spagne, festeggiato il 6 novembre presso la corte vicereale di Napoli. A Venezia, la festa dell'Ascensione «eventually provided a further occasion for the opening of new productions», che divengono più regolari a partire dagli anni '20 del Settecento (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 25 e 27).

come avvenuto, ad esempio, per *Il Tirinto* e *L'Adalinda*, 'oziosi' prodotti dell'Accademia degli Sfaccendati apparsi per allietare la villeggiatura dei Chigi nella loro tenuta dell'Ariccia, o la ripresa dell'*Elio Seiano* del dicembre 1668[220].

A differenza del caos in cui versa tuttora la cronologia degli spettacoli romani, esistono alcune eccellenti monografie dedicate ai teatri, più o meno grandi, più o meno stabili, in cui i nobili allestiscono le loro opere, e questo nonostante di molti di loro si siano da tempo perdute le tracce, essendo stati gli ambienti riadattati più volte secondo le diverse destinazioni assunte dagli stabili nel corso dei secoli, o addirittura demoliti.

1.4.1: I teatri di Lorenzo Onofrio Colonna

Inaugurato con *L'Orontea* di Cicognini-Cesti in occasione delle nozze del principe con Maria Mancini (1661), il primo teatro del Contestabile, opera dell'architetto Antonio del Grande, era allocato nel grande salone del piano nobile del palazzo di famiglia in Borgo[221], e solitamente impiegato, oltre che per le commedie, anche per i balli[222]. Constava di soli 14 palchi, forse comunicanti, più uno per i padroni di casa e due arcarecce: all'occorrenza ci si poteva servire anche di panche poste a centro sala, prese in prestito, come consuetudine, dalle chiese vicine. È molto probabile che, viste le ingenti spese documentate, sia gli spazi destinati all'uditorio che il palcoscenico e le sue dotazioni (in origine, solo scene 'a libretto') siano poi stati adeguati alle nuove esigenze spettacolari imposte dalle recite del 1668 e '69. Nel 1682 il Colonna fa edificare, all'interno del suo vasto palazzo in piazza SS. Apostoli, un nuovo, bellissimo teatro, che soppianterà definitivamente l'effimera struttura in cui avevano visto la luce *Il Girello* e *L'empio punito*. Le limitate dimensioni (appena 4 ordini di 15 palchi ciascuno) erano bilanciate dalla ricchezza decorativa (di «un teatro tutto d'oro» parlano le corrispondenze dell'epoca), unita ad una dotazione di scene e macchine di prim'ordine[223]: l'ultimo spettacolo registrato è la *Caduta del regno dell'Amazzoni* del 1690, dopo di che il teatro resterà sostanzialmente inattivo[224].

---

220 Negli anni '90 la dislocazione di spettacoli negli ultimi mesi dell'anno diviene quasi una consuetudine, specie al Palazzo della Cancelleria del cardinal Ottoboni: *La Rosaura* e *Amore e gratitudine* nell'autunno del 1690, *La S. Genuinda* nel dicembre del '94 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 633-6 e 678-9), *La clemenza di Salomone* e forse anche *La S. Rosalia* l'anno dopo (MARX, *Die Musik*, pp. 143 e ss.).

221 Oggi palazzo Giraud-Torlonia, sito in via della Conciliazione.

222 TAMBURINI, *Due teatri*, p. 33.

223 TAMBURINI (*Due teatri*, pp. 424-6) ritiene che al 'teatro piccolo' sia da affiancarsi, quale grande teatro di rappresentanza per tutti gli eventi ufficiali della famiglia, la grande galleria di palazzo Colonna, i cui lavori erano stati avviati da Antonio del Grande e terminati, anni dopo, da Girolamo Fontana.

224 Per una ipotesi di ricostruzione della struttura, si veda TAMBURINI, *Due teatri*, p. 285 e ss., con un importante contributo di Sergio Rotondi.

1.4.2: Il teatro di palazzo Rospigliosi

In via del Corso si trova il palazzo dei Rospigliosi[225], al cui interno papa Clemente IX ospita la *Comica del cielo*, probabilmente scritta dal nipote Giacomo per la musica di Antonio Abbatini, e messa in scena da un trio di scenografi d'eccezione: il Bernini, il «Tedesco» Giovanni Paolo Schor, e Mattia de' Rossi[226]. Per questo «angusto theatro»[227] i pochi documenti rimasti lasciano supporre una disposizione dei palchetti tangenziale ai tre lati del rettangolo di sala, le panche al suo interno e una bussola per le autorità; in alcune scene (probabilmente quelle del I atto, in cui si assiste ad un vero e proprio esperimento di 'teatro nel teatro') pare che il palcoscenico fosse articolato su due differenti livelli d'altezza. Dopo la morte del pontefice, gli allestimenti di opere in musica in questa sala si contano sulle dita di mezza mano: si tratta della pastorale del 1686 *Chi meno ama è più amata*, e la *Libertà nelle catene* del '90, mentre per la ripresa dell'*Aldimiro* di due anni prima l'unico indizio che il principe Giovan Battista Rospigliosi, fresco duca di Zagarolo, abbia offerto la sua residenza agli Accademici Uniti per la rappresentazione è dato da un avviso del card. Marescotti, che però, come di consueto, non cita il titolo[228].

1.4.3: Il teatro dei Pamphilj

Anche il palazzo Pamphilj insiste, ora come allora, sulla principale arteria viaria della città: è qui che negli anni '80 il cardinale Benedetto, per soddisfare la propria passione per il teatro, dopo essersi appoggiato in passato a vari luoghi (tra cui la tenuta della vigna presso Porta Pia), decide finalmente di erigere una sala stabile, affidandone la responsabilità al proprio provvisionato Carlo Fontana. All'inaugurazione, nel carnevale del 1684, si allestisce *La vita è un sogno di notte*[229], montata su un palco che non sarà stato largo più di 6 metri e mezzo e sospeso dal pavimento di poco più di un metro, solcato da 6 canali per lo scorrimento dei telari e dotato di 7 cieli mobili e 3 fissi, nell'ambito di una sala il cui soffitto sfiorava probabilmente i 6 metri di altezza[230]. Nella programmazione del teatro le opere in musica appariranno saltuariamente per l'intero decennio, accanto a spettacoli di altro tipo, fino a quando, sul finire del 1690 il nobile proprietario si trasferirà a Bologna per assumere, per i successivi tre anni, il comando della locale legazione[231].

---

225 Lo stabile, nei pressi della basilica di S. Lorenzo in Lucina, fu rilevato dai Ludovisi: oggi porta il nome di palazzo Fiano al Corso.
226 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 282-3.
227 Così lo definisce un avviso dell'11 febbraio, cit. in CILIBERTI, *Antonio*, p. 509.
228 STAFFIERI, *Colligite*, pp. 80-1.
229 Appare strano che, per un'occasione così importante, il porporato melomane si potesse accontentare di un'operina di tre soli personaggi, come si evince dalle note di pagamento (MARX, *Die Giustificazioni*, p. 147): nell'assenza di alcuna fonte diretta al riguardo, il quesito resta aperto.
230 Le misure richiamate dalle fonti d'archivio consultate da CASALE, *Il teatro*, pp. 70-1, sono in palmi, ognuno dei quali corrispondente all'incirca a una ventina di cm odierni.
231 MONTALTO, *Fra virtuosi*, p. 201.

1.4.4: I teatri dei Barberini

A differenza di questi esempi, il primo teatro stabile della storia della città, quello allocato nel palazzo dei Barberini alle 4 fontane[232], risulta di fatto inattivo nel periodo che qui interessa, in conseguenza del diminuito peso specifico rivestito dalla famiglia, ormai in decadenza, nella politica culturale, e non solo, cittadina. Un lungo oblio, testimoniato dall'allestimento, a Palestrina e non a Roma, di *Dalla padella alla bragia* (data in occasione delle nozze tra Costanza Barberini e il duca di S. Marco, Gaetano Francesco Caetani, e prontamente riproposta presso il Collegio Clementino), e interrotto soltanto dalla replica della *Gelosa di sé stessa* del 1689, appena apparsa al Collegio Salviati[233]. Nello stesso anno, in un altro palazzo ex-barberiniano, quello della Cancelleria, «dove tradizionalmente venivano rappresentati lavori di scarso impegno scenotecnico»[234] (tra cui, ad esempio, il *San Bonifazio* del 1638), divenuto sede del cardinal nipote 'Pietruccio' Ottoboni, si erige un teatro stabile che, dopo aver accolto diversi spettacoli da e per il Tordinona, e numerose rappresentazioni private, resterà attivo fino alla morte del proprietario, nel 1740[235].

1.4.5: Il teatrino di palazzo Rucellai al Corso

Nel 1671 il marchese Luigi Rucellai mette mano ad uno stanzone, posto all'interno di un palazzo andato distrutto da un incendio, per farne un luogo istituzionale per i comici dell'arte, da contrapporre all'offerta del neonato Tordinona[236]: la struttura era «del tutto omologabile a quella di un teatro per musica di tipo veneziano» (5 ordini di 23 palchetti ciascuno), ma forse a cielo aperto. Nel 1676 Gian Lorenzo Bernini, coadiuvato dai figli e altri nobili riconducibili all'*entourage* del Contestabile, vi allestisce *La donna ancora è fedele*[237], ma non è chiaro se l'indicazione «salone nuovo» faccia riferimento ad una nuova ristrutturazione dello stabile, a tutt'oggi non documentata. Viceversa, sarà l'impresario Lorenzo Beatucci, per la messinscena del *Trespolo tutore* dell'anno dopo, ad estendere il palco annettendovi un granaio attiguo, ma dopo le commedie del 1678 il teatro è smantellato e lo stabile riconvertito a fini abitativi.

---

[232] Per le complesse vicissitudini vissute dallo stabile, la ricostruzione a tutt'oggi più aggiornata e attendibile è quella fornita in DAOLMI, *La drammaturgia*, p. 52 e ss.: dalla sala dei marmi, adoperata a fini spettacolari fin dal 1628, gli allestimenti si spostano a partire dal 1639 nel teatro annesso al fronte settentrionale del palazzo, che dal 1642 sarà finalmente dotato di una struttura stabile sia della scena che della platea, forse già con i palchetti, che, al più tardi, saranno stati inseriti in occasione degli spettacoli per la Regina del 1656.

[233] Questa istituzione prendeva il nome dal cardinale fondatore, e si trovava annessa alla chiesa di S. Maria in Aquiro in piazza Capranica (cfr. CAIRO, *Luoghi scenici*, p. 276).

[234] DAOLMI, *La drammaturgia*, p. 62.

[235] Sulla struttura e dotazione della sala come emerga dalle fonti archivistiche si consulti VOLPICELLI, *Il teatro* p. 682 e ss.

[236] TAMBURINI, *Due teatri*, p. 274 e ss.

[237] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 65-6 e 133-5.

1.4.6: Il gran teatro di Tordinona

La Torre di Nona, dislocata sulla sponda del Tevere che guarda Castel S. Angelo, era un carcere da secoli, e tale rimase almeno fino al 1657; nel 1669 l'Arciconfraternita di S. Girolamo della Carità, che la teneva in enfiteusi, dopo averne adibito i locali a vari impieghi, l'affitta al conte d'Alibert e al barone Cenci allo scopo di trasformarla in teatro; i lavori sono i primi del genere condotti in prima persona dal Fontana, e dovevano terminare entro il carnevale dell'anno successivo, ma la morte del papa Clemente IX ne costringe a spostare l'inaugurazione al 1671; nel frattempo, anche l'Acciaioli, con l'appoggio del cardinal Chigi, ottiene dal nuovo pontefice una licenza analoga a quella dell'Alibert: nonostante l'ira della regina, il conte si troverà quindi costretto a sub-affittare il teatro al rivale per 4 anni, al prezzo di 1250 scudi per anno[238]. Dallo stanzone originario di 22x16 metri l'architetto ricavò una struttura leggermente svasata con 6 ordini di 22 palchetti ciascuno[239], tra cui troneggiava quello destinato a Cristina; la profondità del palcoscenico era garantita da una costruzione di legno posta ben al di là del muro perimetrale, e a strapiombo sul fiume (la cui vista in alcuni casi poteva essere rivelata agli spettatori)[240]: su questo insistevano 4 ordini di scene oblique e 4 fondali (i primi due a libretto) che garantivano effetti scenotecnici sicuramente al passo con i tempi, ma su cui le fonti si esprimono in termini alquanto contraddittori[241]. L'abbondanza di progetti e disegni del Fontana finalizzati all'ampliamento della sala (per arrivare ad una capienza di 33 palchi per ordine), pur essendo rimasti lettera morta, testimoniano il fascino che la nuova costruzione, e la novità che essa rappresentava per la vita culturale della città, continuava ad esercitare su Cristina e la sua cerchia[242]. Destinato a granaio durante la lunga chiusura, il teatro riprende a funzionare nel 1690, grazie al nuovo clima portato dal neo-eletto Alessandro VIII. Nel 1695 si provvede ad una profonda ristrutturazione: tramite l'occupazione di altri ambienti preesistenti la sala è ricostruita di sana pianta e ampliata (si arriva a 35 palchi per ordine) ponendola parallelamente al fiume, e non più di taglio: l'ampiezza e la magnificenza del nuovo edificio[243], e il timore della corruzione delle coscienze che le attività che si svolgevano all'interno e all'esterno provocavano, indurranno però la Congregazione della disciplina ecclesiastica, presieduta dal papa, ad ordinarne la distruzione[244]. Nei secoli successivi il Tordinona conoscerà alterne

238 Per rientrare dall'esborso, l'Acciaioli arriverà a programmare fino a 40 recite per stagione, non senza attirar su di sé dicerie e pettegolezzi (CAMETTI, *Il teatro*, pp. 32-50 e 65-6).
239 La «sala ad "alveare", a più ordini di logge o palchetti […] era sostanzialmente originale per Roma in quanto le sale da spettacolo private, pur accogliendo alcuni palchetti, non ne erano composte sistematicamente» (ROTONDI, *Il teatro*, p. 9); è probabile che anche la pianta a ferro di cavallo, una delle prime in Italia, che può darsi per certa in occasione della profonda ristrutturazione del 1695, sia stata adottata all'epoca del primo intervento, o che almeno sia stata prospettata alla Regina (TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana*, pp. 24-30).
240 TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana*, pp. 20-4.
241 POVOLEDO, *Aspetti*, pp. 202-3.
242 ROTONDI, *Il teatro*, pp. 15-21.
243 «[…] uno dei teatri più belli d'Italia per le dimensioni, la forma e la ricchezza degli ornamenti interni» (CAMETTI, *Il teatro*, p. 90).
244 Sulle reali motivazioni e interessi sottesi alla distruzione del teatro nell'agosto del 1697, si veda PENNA, *Il primo teatro*, pp. 361-4.

vicende, e, cambiando più volte nome e articolazione interna, resterà operativo fino alla definitiva demolizione tardo-ottocentesca[245].

1.4.7: Il teatro di palazzo Capranica

Il teatro dei Capranica, i cui inizi sono tuttora avvolti da una fitta nebbia[246], doveva essere allocato in un locale rettangolare ricavato tramite l'abbattimento di due appartamenti, di proprietà di Pompeo e Federico, siti al primo piano del palazzo, a ridosso della residenza dell'ambasciatore genovese[247]. I palchetti, originariamente disposti ad U, dopo le prime tre stagioni di attività sono trasferiti nel palazzo dell'ambasciata di Spagna a spese del marchese del Carpio per darvi due commedie spagnole (poi replicate anche dal Colonna)[248], e poi smontati a fine stagione, per prendere forse la via di Napoli insieme al novello viceré[249]. Bisogna aspettare il 1687 per ritrovare una CM (*L'amore al punto*) ospitata di nuovo al Capranica, che è comunque impiegato pochissimo fino all'inizio degli anni '90: a partire dal 1693, e passando per l'importante ristrutturazione dell'anno successivo, curata da Carlo Buratti, il teatro potrà finalmente concorrere con il Tordinona nell'offerta di spettacoli pubblici a pagamento, al ritmo di due DM a stagione, fino alla forzata chiusura del 1698[250].

1.4.8: I teatri patrocinati dai Chigi

Se si dà appena uno sguardo alla zona dei castelli, prediletta dalla migliore nobiltà romana per la ristorazione delle proprie 'fatiche', emerge imponente la mole del palazzo Chigi in Ariccia, uno dei pochi che si sia mantenuto quasi inalterato lungo i secoli: acquisito dalla famiglia nel 1661, e rinnovato dal Bernini, ospitò nella sua sala grande il teatro effimero realizzato dal Fontana per le ricreazioni autunnali degli Sfaccendati[251]. Nonostante l'occasione vacanziera, la natura provvisoria delle strutture e la tipologia di drammi rappresentati, sembra sia stato capace di accogliere apparati scenici importanti, a beneficio di spettatori allocati secondo una disposizione simile a quella prevista nel salone dei

---

245 L'omonima struttura attualmente in attività, sita in via degli Acquasparta, fu eretta negli anni '30 del Novecento per rimpiazzare il vecchio teatro, demolito nel 1889 per consentire la costruzione dei nuovi argini del fiume (TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana*, p. 19).

246 Uno dei libretti superstiti di *Dov'è amore è pietà* (**I**-Rsc, vol. 182.3, cit. in FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 521-2), «dedicato» nel 1679 a Flaminia Pamphilj (mancano del tutto le consuete diciture «rappresentato», «da rappresentarsi», o simili), è l'unico che richiami, ma con un periodare costantemente al passato, il «Palazzo di Piazza Capranica» quale luogo in cui la protagonista dell'opera sia stata «benignamente accolta, e ricevuta». Un avviso di Roma retrodaterebbe l'apertura dei battenti del teatro almeno all'anno precedente, ma senza alcun riferimento al titolo, e questa supposizione è confermata da un coevo documento notarile (CANNIZZO, *Vent'anni di storia*, pp. 31-3): nell'attesa di ulteriori riscontri, per *Dov'è amore è pietà* si assume comunque il 1679, almeno come anno di impressione del libretto (Franchi afferma, senz'ombra di dubbio, che la prima ebbe luogo il 6.I.1679, senza specificare però la fonte della notizia), nella consapevolezza che questa, essendo la prima opera al momento ascrivibile al neonato teatro, ben si sarebbe potuta prestare, l'anno precedente, alla sua presunta apertura.

247 La posizione del palazzo corrisponde, all'incirca, all'attuale cinema Capranica, nell'omonima piazza.

248 TAMBURINI, *Due teatri*, p. 17.

249 Questa è l'ipotesi avanzata da TAMBURINI (*Due teatri*, p. 229).

250 CANNIZZO, *Vent'anni di storia*, pp. 32-43.

251 Qualche anno prima (1669) anche il Contestabile aveva progettato di allestire, nella sua residenza di Marino, un teatro per recitarvi le commedie in maniera semi-impresariale, ma la morte di papa Rospigliosi ne vanificò gli intenti (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 59-60 e 115).

Rospigliosi. Non è noto il motivo che spingerà l'accademia ad interrompere le attività melodrammatiche dopo il biennio 1672-73[252]: i nobili senesi, d'altronde, si erano già preoccupati, quasi 10 anni addietro, di erigere un teatro in città, destinato principalmente, ma non esclusivamente, ai frizzi e lazzi dei comici dell'arte. Situato all'interno di palazzo Mellini nei dintorni di piazza Navona[253], il teatro alla Pace tiene infatti a battesimo, nel 1680, la seconda opera musicata dal giovane Scarlatti (e l'ultima prodotta dal Bernini), *L'onestà negli amori*, così come il *Lisimaco* di Sinibaldi-Pasquini dell'anno seguente; nel 1694 in questa sala si allestiscono anche le riprese di due DM, *Il Roderico* di Giovan Battista Bottalino[254] e *L'Orfeo* di Aureli-Sabadini[255], entrambi aperti al pubblico pagante.

1.4.9: Altri palazzi e collegi dotati di teatri più o meno stabili[256]

L'elenco di cui sopra non esaurisce di certo il novero dei luoghi cittadini deputati, sia pur occasionalmente, all'allestimento di opere in musica, ma il reperimento di notizie in merito è, com'è facile immaginare, ancora più difficile. Una vita senza dubbio effimera hanno il teatrino del duca di Bracciano, Flavio Orsini, montato nel suo palazzo in piazza di Pasquino solo per omaggiare la casa regnante di Francia in occasioni davvero speciali[257], e, probabilmente, anche quello dei Borghese, eretto da Carlo Rainaldi nello stabile sito in Campo Marzio (vicino al porto fluviale di Ripetta), nonostante sia ivi testimoniata una teoria di spettacoli dal 1676, o forse anche prima, all'85, ma probabilmente nessun dramma per musica: se è assodato che la commedia in prosa *La verità riconosciuta* di Giuseppe Berneri sia stata corredata da prologhi e intermedi in musica scritti da Pasquini[258], dello spettacolo musicale con marionette dato nel carnevale del '77 si sa troppo poco per valutare quale sia stato l'effettivo apporto del compositore alla causa[259].

Se si tenta di collocare con esattezza le rappresentazioni casalinghe i problemi aumentano: si pensi, ad esempio, all'abitazione dei Centini, teatro, oltre che dell'*Amore ingegnoso*, anche della rappresentazione dell'*Eurillo* del 1697[260], o a palazzo Accoramboni, che ospita un lotto cui fa da preludio la rappresentazione del *Visir, amante geloso*[261], o ancora alle nobili dimore dei librettisti Capece e

252 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 264-8.
253 TAMBURINI, *Due teatri*, p. 260, nota 256.
254 Francesco Gasparini fu incaricato di riscriverne la musica, che nella prima bresciana del 1684 era stata appannaggio di Carlo Francesco Pollarolo (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 671).
255 È questo il duo di artefici dell'edizione parmense del 1689: per il debutto veneziano del 1673 la musica era stata composta da Antonio Sartorio (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 674-5).
256 Per un quadro di sintesi di tutti i luoghi citt. si rimanda all'appendice I.
257 Nel carnevale del 1683 si festeggia la nascita di Luigi di Borbone, duca di Borgogna e nipote del Re Sole, con l'allestimento de *L'Arsate* e *La dama di spirito geloso, e la guerriera costante*; due anni dopo, negli appartamenti della duchessa di Bracciano, Marie Anne de Latrémoille, avrà luogo la rappresentazione di *Più timore che danno*. Dopo esser passato di mano ai Caracciolo, il palazzo fu demolito alla fine del Settecento per far posto all'attuale palazzo Braschi.
258 Lo spettacolo fu replicato anche durante il carnevale del 1678 (MORELLI, *La virtù*, pp. 27-8).
259 Le scarne informazioni in merito alla «commedia delli pupazzi» sono tratte da SILVESTRI, *Una ricerca*, pp. 133-6.
260 Potrebbe trattarsi dell'attuale Palazzo Centini-Toni in via di Capo le Case, nei pressi della chiesa di S. Andrea delle Fratte, rinnovato negli anni 1722-42?
261 Prima della demolizione novecentesca, l'edificio si affacciava su Piazza Rusticucci, nei dintorni di Piazza S. Pietro.

Giovanni Andrea Lorenzani[262], e dell'architetto Giovan Battista Contini, nelle cui stanze vedrà la luce il primo, grande successo del giovane Scarlatti, prontamente ripreso in quello stesso 1679 presso diversi altri palazzi gentilizi[263] e soprattutto sulle scene del Collegio Clementino. Quest'ultimo era senza dubbio la più attiva agenzia educativa della città in materia[264]: sito fin dall'inizio del secolo in piazza Nicosia, sulla sponda destra del Tevere, nell'ex palazzo dei Pepoli[265], era dotato di un teatro che, dopo la ristrutturazione del 1690, assumerà le fattezze di una sala rettangolare con 3 file di palchetti laterali e palco d'onore, attrezzato con apparati e macchine sceniche senz'altro superiori alla media delle altre sale cittadine[266].

Stupisce il ruolo marginale assunto in questi anni dal teatro di quella che forse può ritenersi la più accanita e coriacea fautrice dell'opera in musica a Roma, Cristina di Svezia. Nel decennio immediatamente precedente il periodo considerato, all'interno di Palazzo Riario alla Lungara è attestata l'esistenza di un teatrino domestico (destinato a commedie, operine e concerti)[267] e di quello accademico (per i consessi letterari e gli intrattenimenti musicali ufficiali), ma dopo la chiusura del Tordinona la Regina «ripiegò su soluzioni economicamente meno impegnative», preferendo patrocinare gli spettacoli dati al Corso e al Pace, e soprattutto al Collegio Clementino, che «aveva lo spazio, le attrezzature e il decoro necessari»[268]. L'allestimento de *Li amori sfortunati* per allietare il carnevale del 1680 presso la sua residenza è l'unica eccezione in tal senso, ma non è da escludersi che, sotto tal nome, non si celi una ripresa de *L'onestà negli amori*[269].

---

262 L'abitazione, con annessa bottega, degli ottonai Lorenzani si trovava fin dal Cinquecento in via dei Coronari, all'altezza di S. Salvatore in Lauro (MORELLI, *Giovanni*, p. 13 e ss.).

263 Ci si riferisce alle riprovevoli recite quaresimali presso i Capizucchi e i Ravenna, oltre che alla ripresa estiva data a Palazzo Farnese in onore della duchessa di Nivers (D'ACCONE, *Introduction*, in SCARLATTI, *Gl'Equivoci*, pp. 4-6): per esigenze di snellezza tali luoghi di allestimento occasionale non sono menzionati nella tabella successiva, e lo stesso dicasi per le repliche di collegio.

264 Questi gli allestimenti di drammi per musica presso il Collegio: un'«operetta [nuova] di Antonio Massimi» nel 1678, seguita dalle riprese de *Gl'equivoci* nel '79, *L'onestà negli amori* nell'80 e *Dalla padella alla bragia* nell'81 (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 253-4, nota 228). Il mezzo scandalo causato dalla ripetuta presenza della Regina in consessi altrimenti popolati da chierici e nobili convittori (tutti rigorosamente di sesso maschile) determina l'emanazione di un divieto papale che reggerà fino all'allestimento del *Bellerofonte* del maestro di retorica Giovanni Maria Conti, musicato da Francesco Gasparini del 1690 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 624-5).

265 MONTALTO, *Il Clementino*, p. 59 e ss.; a differenza del Clementino, il collegio Ghislieri, sito in un palazzo sulla via Giulia, a parte la cit. ripresa del *Chi soffre speri* del 1669 (tab. 1, § 1.2) non sembra abbia più ospitato iniziative di questo tipo.

266 ANDREETTI, *Eroi*, pp. 168-9; interessante la cronologia delle rappresentazioni teatrali di vario genere allestite in collegio tra il 1689 e il 1730 (pp. 180-91).

267 Cristina si stabilì a palazzo al ritorno dal suo secondo viaggio all'estero, nel gennaio del 1663, ma lo aveva in affitto già dall'estate del '59, quando furono avviati i lavori di ristrutturazione del complesso monumentale, a cura di Camillo Arcucci: nell'attesa, si fermò provvisoriamente su un casino sul Gianicolo (POVOLEDO, *Aspetti*, p. 179). Diversi rapporti diplomatici attestano la realizzazione di spettacoli in questa sede, il più sfarzoso dei quali è forse l'«opera reggia» *Amore e Fede* del 1666: TAMBURINI (*Due teatri*, pp. 251-4) colloca quindi l'esistenza della sala teatrale tra la fine del 1665 e il carnevale del '69. All'inizio del Settecento il card. Ottoboni intendeva costituire, nella stessa casupola che aveva salutato, alla morte della Regina, le prime riunioni degli Arcadi, l'Accademia Albana, per la quale era stato predisposto un progetto di sistemazione del complesso e del parco (MANFREDI, *Il cardinale*, p. 118 e ss.). Nel 1736 il palazzo fu acquisito dai Corsini e notevolmente ampliato: oggi ospita la Galleria Nazionale d'Arte Antica e la Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana.

268 POVOLEDO, *Aspetti*, pp. 203-6.

269 Questo è il dubbio avanzato, tra gli altri, da MORELLI, *Il mecenatismo*, p. 329.

1.5 Gli artefici

Nella considerazione di corrispondenti e cronachisti secenteschi diversi soggetti si pongono quali titolari dell'allestimento di un'opera in musica: accanto al nobile librettista e al musicista, si stagliano le figure del «pittore» delle scene e dell'«inventore» degli apparati, così come del compositore dei balli o del direttore delle musiche, e finanche dell'impresario organizzatore dell'evento o del proprietario del palazzo in cui questo ha luogo; nel caso dell'aggiornamento di un'opera preesistente il quadro si può arricchire ulteriormente, andando a ricomprendere anche gli artefici degli emendamenti al testo verbale e/o musicale. Il peso specifico di ognuno dipende dal concreto apporto dato alla causa, dalla natura dello spettacolo in questione e dal proprio prestigio personale: assai di frequente, come si vedrà, ad uno stesso individuo competono più ruoli.

1.5.1: Librettisti

All'importanza di Filippo Acciaioli si è già accennato: dopo essersi formato al Seminario Romano, questi si unisce alla fiorentina Accademia degli Immobili (il cui teatro fu inaugurato dal *Potestà di Colognole* nel 1657)[270] ed ivi figura tra i partecipanti, in qualità di ballerino, all'abbattimento che costituisce il IV intermedio dell'*Hipermestra*[271], e nello spettacolo equestre *Il mondo festeggiante* del 1661[272]. Poco tempo dopo lascia l'Italia, e non vi farà ritorno prima di un lustro, al termine di un lungo vagabondaggio per terre lontane[273], giusto in tempo per dirigere le imprese melodrammatiche del Contestabile, degli sfaccendati Chigi e del novello teatro pubblico[274], sempre in sinergia col poeta e librettista Giovanni Filippo Apolloni[275].

In effetti, sebbene il primo parto di tale sodalizio, *Il Girello*, sia da sempre stato attribuito al solo Acciaioli[276], relegando al collega solo la paternità del prologo, e forse anche dell'intermezzo *Soccorso, aita, ohimè*[277], la circostanza che mai l'Acciaioli si sia firmato quale autore di alcun testo[278], unita ad alcune

---

[270] I legami con gli Immobili dureranno per quasi tutta la vita, e non solo per cause piacevoli, se è vero che, in una missiva del 1688, l'Acciaioli dichiara di essersi finalmente sciolto dai debiti contratti in passato con il sodalizio (cit. in SALERNO, *Sulla messinscena*, p. 153). Sull'attività di questo consorzio, e delle concorrenti le accademie dei Sorgenti e degli Infocati si veda LEVE, *Humor* , pp. 31-40.

[271] cfr. la *Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo con Hipermestra*, Stamperia di S. A. S., Firenze, 1658.

[272] SALERNO, *Sulla messinscena*, p. 143; questo «balletto a cavallo» fu rappresentato nel giardino di Boboli in occasione delle nozze tra Cosimo III di Toscana e Margherita Luisa d'Orleans.

[273] TAMBURINI, *Filippo Acciaioli*, p. 462.

[274] TAMBURINI, *Filippo Acciaioli*, pp. 472-5.

[275] Una dettagliata biografia è contenuta in MORELLI, *L'Apolloni*, che tra l'altro chiarisce, una volta per tutte, la secolare confusione in merito all'onomastica del letterato aretino.

[276] WEAVER, *Il Girello*, p. 141 e ss., si concentra sul rapporto tra l'Acciaioli e Jacopo Melani, e menziona l'Apolloni solo quale revisore de *L'empio punito*; si veda anche FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 407.

[277] Se è corretta la supposizione di OWEN JANDER (*The Prologues*, pp. 103-4) in merito all'inserimento di quest'ultimo tra gli atti del *Girello*.

[278] «Del Signor N. N.» sono sia *Il Girello* che il successivo *Empio punito*, anche se il nome dell'Acciaioli appare sulla partitura ms.; la «favola drammatica per musica» *Il Tirinto* figura «composta e fatta rappresentare dagli Accademici Sfaccendati», mentre *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso* è «poesia d'Ovidio e musica d'Orfeo», ma qualche dubbio in merito rimane (LINDGREN, LOWELL, «Acciaiuoli, Filippo», *GM*, di fatto lo definisce «Italian impresario and deviser of scenic effects»)

testimonianze di Salvator Rosa[279] (in cui l'Apolloni prima è definito «ebreo rappezzatore de gl'infiniti suoi spropositi», poi è riconosciuto quale artefice principale dell'*Empio punito*)[280], lasciano forse intravvedere un quadro leggermente differente. D'altronde l'Apolloni, prima di giungere a Roma al seguito dell'amico e poi cardinale Volumnio Bandinelli nel 1660[281], aveva legato il suo nome a due titoli operistici tra i più fortunati del Seicento, *L'Argia* del 1655 e, soprattutto, *La Dori* di due anni dopo, entrambe musicate da Antonio Cesti durante il comune soggiorno ad Innsbruck: niente di strano, quindi, che l'avventuriero e impresario romano si sia rivolto a lui per la versificazione del *Girello*. In seno all'Accademia degli Sfaccendati i nostri figurano di nuovo nella rosa degli addetti agli spettacoli del consorzio[282], con le qualifiche di «poeta e compositore»[283] l'Apolloni, e «governatore e direttore delle medesime opere e delle scene» l'Acciaioli: il fatto che gli apparati siano stati poi concretamente realizzati da Carlo Fontana non esclude, semmai rafforza, il ruolo dell'Acciaioli quale sovrintendente generale degli allestimenti, analogamente a quanto già faceva, ma in veste di impresario, presso il Tordinona. Il temporaneo allontanamento dell'Acciaioli dalla scrittura di libretti si conferma anche nell'*Adalinda* del 1673, per la quale si stabilisce di affiancare all'Apolloni, se mai ne avesse avuto davvero bisogno, il conte Giulio Montevecchi da Fano[284], estensore dell'argomento che l'Aretino successivamente porrà in versi[285]. In merito alla frequente inserzione di scene e intermezzi comici nei melodrammi aperti al pubblico pagante, è difficile dire se all'Acciaioli si possa imputare qualcosa di più di quanto normalmente consono al suo ruolo di impresario, ma è senz'altro da escludere una più stretta collaborazione con l'Apolloni alla stesura del testo, come invece avvenuto in passato[286]. Soltanto nelle ultime due opere della gestione Acciaioli sembra riaffiorare un maggior impegno dell'impresario anche sul versante compositivo, e diverse testimonianze gli attribuiscono la paternità delle aggiunte e modifiche al *Tito*[287]. Di fatto, però, dalla fine del 1672 in avanti la premiata ditta non condividerà più, a

---

sull'effettiva paternità tanto della poesia quanto della musica, entrambe attribuite tradizionalmente all'Acciaioli (cfr. le *Notizie istoriche*, p. 360).

279 Lettera al Ricciardi del 25.I.1669, in relazione alla prima dell'*Empio punito* (riportata da DE RINALDIS, *Lettere*, p. 215).

280 «Vi giuro che spropositi simili non ne ho mai veduti, e pure è tutta operazione del nostro prelibatissimo signor Apollonio» (lettera del 2.III.69, DE RINALDIS, *Lettere*, p. 217).

281 Nel 1668 l'Apolloni diventa 'gentiluomo di famiglia' presso i Chigi, e tale sarà fino alla morte (MORELLI, *L'Apolloni*, pp. 224-8).

282 Cfr. gli atti di fondazione dell'accademia, conservati in **I**-Rvat, Vat. Lat. 14137.

283 Più che l'essere deputato «alla scelta del musicista cui collaborare strettamente», come sostenuto da MORELLI (*L'Apolloni*, p. 233), si ritiene la dicitura «compositore» equivalente a 'inventore della *fabula*', ossia del soggetto della rappresentazione.

284 Cfr. il verbale di riunione dell'accademia del 6.III.1673, cit. in LEFEVRE, *Gli Sfaccendati*, p. 298.

285 MORELLI, *L'Apolloni*, p. 234; ancora più categorico è LINDGREN, nella voce biografica dell'Acciaioli sul *GM*, secondo cui «the librettos of these four works [*Il Girello*, *L'empio*, *Il Tirinto* e *L'Adalinda*] are usually attributed to Acciaiuoli; but he probably provided only a plot featuring spectacular scenes, leaving Giovanni Filippo Apolloni to write the verse».

286 Alle stesse conclusioni arriva USULA, *Giasone*, p. LXXV; riguardo la stessa opera CAMETTI, in polemica con il Fuà, afferma che «se mai, potrebbero attribuirsi all'Acciaioli, talento assimilatore, soltanto le scene comiche aggiunte al primitivo libretto» (*Il teatro*, p. 327, nota 1), ma non offre alcuna prova al riguardo; piuttosto, in uno dei libretti stampati per la ripresa romana della *Dori*, lo stampatore si onora di presentarla «vergine, legitima, e corretta da chi havea l'autorità di farlo», ossia il poeta che l'aveva data alla luce, l'Apolloni.

287 È opinabile, invece, l'identificazione compiuta dal CAMETTI de «i Campi Elisj nel Teatro Torre di Nona» (citt. nelle *Notizie istoriche*, p. 358, tra le «macchine, e le trasformazioni» più celebri ideate dall'Acciaioli) con il prologo infernale del *Tito*, salvo non si tratti di un fraintendimento del collega arcade Mireo Rofeatico [Giuseppe Morei], estensore dell'elogio funebre, che segnala invece correttamente «l'Inferno in quello di Capranica» (intermedio de *Il Nerone fatto Cesare* del 1695).

nessun titolo, l'esito di alcuna produzione nella capitale: l'Apolloni si congeda dal pubblico romano con la prima dell'*Alcasta*, un dramma in preparazione fin dal 1667[288], andato finalmente in scena sotto la nuova gestione del teatro con una dedica a Cristina di Svezia[289]; dell'Acciaioli non si sa quasi più nulla fino al carnevale del 1676, quando dirige ai SS. Apostoli una ripresa dell'*Elio Seiano* del Tordinona introdotta da un prologo di sua composizione[290], ennesimo atto di un'intensa attività teatrale che lo vedrà impegnato, fino alla fine dei suoi giorni, in diversi spettacoli allestiti nel nuovo teatro dei Colonna ai SS. Apostoli, così come presso la corte medicea, a Venezia, e nell'impresa del rinnovato Capranica[291].

Sotto lo pseudonimo di «Felice Parnasso» si cela il nome di mons. Pietro Filippo Bernini[292], cui in passato si attribuiva solo *L'onestà negli amori* del 1680: studi più approfonditi consentono oggi di includere nel novero della sua produzione anche *La donna ancora è fedele* del 1676 e i versi de *Gl'equivoci nel sembiante*[293], sottraendoli alla penna di Domenico Filippo Contini, fratello dell'architetto Giovan Battista[294]. In effetti, appare dubbio che l'abate Contini possa aver curato anche la revisione della *Costanza trionfante* per le scene del Capranica, essendo già impegnato, nela stessa stagione, per la concorrenza[295]; ad ogni modo, Domenico Filippo è indicato quale autore nel 1681 della «Comedia intitolata *Dalla padella alla bragia*» e, qualche anno dopo, anche del DPM *Più timore che danno* per gli Orsini, una sorta di ritorno a tipologie già frequentate in gioventù[296].

Al commediografo e poeta pisano Giovan Battista Ricciardi, «confidente e tutore spirituale a vita» dell'Apolloni[297], si devono gli esilaranti *sketch* del *Trespolo tutore*, convertiti in versi per musica da Cosimo Villifranchi da Volterra, medico e letterato, autentico specialista del genere comico[298], e destinati alle alternative intonazioni di Stradella e di Pasquini, quest'ultima in una versione ulteriormente

---

288 Sulle tortuose vicende sottese alla commissione dell'opera, si veda DE LUCCA, *L'Alcasta*.

289 Cristina, com'è noto, non digerì mai completamente l'intromissione dell'Acciaioli (spalleggiato dal cardinal Flavio Chigi) nella gestione di quella che considerava quasi una sua creatura, il nuovo teatro pubblico (CAMETTI, *Il teatro*, pp. 47-8): non è un caso che, a differenza degli anni precedenti, con l'avvento del nuovo impresario, e fino alla chiusura, tutti i titoli saranno dedicati alla Regina.

290 Difficile dire se questo prologo fosse lo stesso del 1672: dall'abbondante documentazione esistente (rip. in TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 130-3 e ss.) non si evince.

291 Cfr. TAMBURINI, *Filippo Acciajoli*, pp. 470-5; in questa sede si segnalano solo l'ideazione de *Il noce di Benevento*, spettacolare intermedio per *La caduta del regno dell'Amazzoni* del 1690, e l'allestimento di un teatro di burattini per Ferdinando di Toscana, «formato di 24 mutazioni di Scena, e di 124 figure, tutte con tale arte fabbricate, che egli solo dirigeva colle proprie mani tutta l'opera» (*Notizie istoriche*, p. 359).

292 L'identificazione si deve a CRESCIMBENI, *Comentarj*, pp. 155-6.

293 MORELLI, *La virtù*, p. 42. Nei giorni in cui si prepara l'opera il figlio di Gian Lorenzo tiene a battesimo Pietro Scarlatti, primogenito di Alessandro e Maria Antonia Vittoria Anzaloni, da tempo residenti presso il palazzo di famiglia, cfr. PAGANO, ROBERTO, «(Pietro) Alessandro (Gaspare) Scarlatti», *GM*.

294 All'architetto allievo del Bernini si deve, tra l'altro, la ristrutturazione del Capranica del 1697 (HAGER, HELMUT, «Contini, Giovan Battista», *DBI*).

295 MORELLI, *La virtù*, pp. 53-4.

296 Nel 1669 Contini aveva firmato *In amor vince chi fugge*, «drama musicale» di ambientazione boscareccia «da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro d'Ancona».

297 Così lo definisce MECHELLI (*Giovanni Filippo Apolloni*, p. 231); altri due *Trespolo*, rispettivamente un barbiere e un oste, animano le commedie in prosa *Amore è cieco, ovvero La barberia* e *La ruota della fortuna* (Bologna, s. d.), ma non manca, nel catalogo dell'autore, qualche lavoro di altro respiro, come, ad es., l'«opera reggia» *Per la gloria, non per l'amore contendono i rivali* (Bologna, 1687).

298 Il necrologio di Eulisto Macariano, nome arcadico di SAVERIO MARIA BARLETTANI ATTAVANTI, in *Notizie istoriche III*, pp. 334-9, riporta, tra gli altri, i seguenti titoli: *La forza del sospetto*, altro adattamento dell'omonima commedia del Ricciardi (sottotitolo: *Il Trespolo hoste*, Ronciglione, 1674), *Lo spetiale di villa* (1683) e *L'Ipocondriaco* (1695).

emendata, forse, da Lorenzo Beatucci[299]. Il *Rodrigo* del riminese Giuseppe Malatesta Garuffi è invece l'opera giovanile, e in un certo senso sperimentale e provocatoria[300], di un canonico che, al ritorno nei luoghi natali, si dedicherà prevalentemente all'erudizione e alla catechesi[301]: il suo contributo al genere è assolutamente marginale, e il libello si configura quale un saggio di perizia compositiva[302], anziché la traccia a stampa di una rappresentazione che, forse, neppure l'autore si sarebbe mai sognato di imbastire; un discorso analogo riguarda *Il pazzo per gelosia* del fiorentino Pietro Francesco Minacci, «scherzo dramatico [pastorale] in due personaggi», pubblicato esattamente dieci anni dopo. Di Francesco Matteo Appiani, curato della chiesa dell'Incoronata[303], si ha la certezza, invece, che ai testi dei due oratori in latino pervenutici, entrambi per il SS. Crocifisso[304], così come all'*Amore ingegnoso*, sia corrisposta una regolare esecuzione.

Negli anni '80 diversi altri letterati si preoccupano di scrivere poesia da rappresentarsi in musica: su tutti emerge, per qualità e continuità di impegno, il nome di Giuseppe Domenico de' Totis, librettista, tra gli altri, dell'*Idalma* e *Tutto il mal non vien per nuocere*[305], dell'*Aldimiro* e forse anche della *Villeggiatura di Frascati*[306], cui si può accostare soltanto il duca di Bracciano Flavio Orsini, autore di ben dieci opere regie (tra cui l'*Arsate* del 1683), di diverse commedie in musica e singolari esperimenti melodrammatici, oltre che del *Moro per amore*[307], commissionato a Stradella e mai andato in scena. Ad uno dei creditori dell'Orsini, il ricco ottonaio Giovanni Andrea Lorenzani, è da riconoscere una discreta produzione teatrale in versi e in prosa, che lascia il tempo, sul finire dei suoi anni (morirà nel 1712), all'interesse per il cronachismo[308]. Il cardinale Pietro Ottoboni fa una fugace apparizione nel catalogo con l'incompiuta *Amante del suo nemico* (1688), cui seguiranno diversi altri titoli operistici e oratoriali negli anni '90 e ancora durante il secolo a seguire, a testimonianza di una passione autentica per il teatro che

---

299 Sulla genesi del *Trespolo* romano, si veda § 3.2; non si può esser d'accordo con LEVE (*Humor*, p. 227 e ss.) quando parla addirittura di tre diverse redazioni del *Trespolo*, includendo nel novero anche l'impressione bolognese del 1682 (riproposta nell'86 per un allestimento a Ravenna) che di fatto non è un rifacimento, ma semplicemente un aggiornamento del libretto di Villifranchi con la presenza di tagli, scene e arie aggiunte, in assoluta conformità con la coeva prassi in materia di riprese teatrali.

300 L'azione dell'unico personaggio è interrotta solamente dall'intervento di geni, furie e divinità varie nel prologo e negli intermedi, peraltro stampati in appendice al libretto, preceduti dalla seguente protesta (p. 46): «Consigliato meco stesso ch'io poteva esser tacciato di non istare sul rigore di un solo Personaggio, se al Dramma havessi concesso il seguente Prologo, & Intermedij, quindi ad istigazione di virtuoso amico gli ho posti qui in fine, come cose non ispettanti al nostro proposito, e più per l'accrescimento di un mezo foglio al libro, che di un mezo verso all'Opera».

301 SPERA, LUCINDA, «Garuffi, Giuseppe Malatesta», *DBI*.

302 Si cfr. il coevo *Altomoro*, «operetta [in prosa] di nuova invenzione di due soli personaggi» composta da Giovan Battista Martini e pubblicata a Ronciglione (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 510).

303 Così recita una nota ms. sul libretto dello *Ioseph pudicus*, 30.III.1696 (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 707).

304 L'altro titolo è il *David persequutus, et exaltatus*, eseguito il 26.III.1677 con la musica di Antonio Masini (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 509).

305 I libretti tacciono, ma la paternità di questi testi è affermata, senza esitazioni, da MANDOSIO (*Bibliotheca I*, p. 317), e, limitatamente al secondo titolo, da un sonetto in cui è celebrato anche quale impresario («[…] sa anco esquisitamente far comparire i suoi Recitanti», cit. in LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 196).

306 L'altro nome papabile è, ancora una volta, quello di Pietro Filippo Bernini.

307 Quest'opera non ha alcuna parentela con l'omonimo dramma dato a Macerata nel 1673 (FABBRI, *Questioni drammaturgiche*, p. 95, nota 24); per un'aggiornata biografia dell'Orsini, si consulti GOULET, ANNE-MADELEINE, «Orsini, Flavio», *DBI*.

308 Per un ritratto a tutto tondo del Lorenzani il resoconto più completo è ancora MORELLI, *Giovanni*, che in appendice (pp. 233-41) ne riporta il catalogo letterario completo. Il fratello Paolo, ottimo compositore, dopo alterne vicende godrà di un notevole favore alla corte del Re Sole, osteggiato solo da Lully, prima di rientrare in patria nel 1695: dei suoi anni giovanili non sembra comunque sia rimasta alcuna partitura drammatica (FRANCHI, SAVERIO, «Lorenzani, Paolo», *DBI*).

trascende la qualità, a volte discutibile, dei testi composti; del 'collega' Benedetto Pamphilj, invece, impegnato per lo più nella scrittura di oratori e cantate da camera, non è rimasto alcun parto melodrammatico[309]. Diversamente da questi, gli altri versificatori si segnalano per un titolo operistico, o poco più, come Giacomo Sinibaldi (*Lisimaco* e *L'amore al punto*)[310], Francesco Maria Santinelli, accademico padre del pastorale *Inganno amoroso*[311], e il librettista dell'*Arianna* colonnese Cosimo Bani[312], senz'altro più noto quale compositore della musica del *Figlio delle selve*, di cui si dirà a breve.

1.5.2: Compositori

Alessandro Stradella, responsabile dei primi adattamenti dei drammi d'importazione, e del rivestimento musicale dei prologhi, intermezzi e balli che li corredano, nasce a Nepi da una nobile famiglia originaria della toscana Fivizzano, risiede probabilmente a Vignola durante l'infanzia (dove il padre, quale membro del pisano ordine dei Cavalieri di S. Stefano, ne assume il titolo di vice-marchese), e non raggiunge la città eterna che all'età di 14 anni circa, nel 1653, insieme al fratello e alla vedova madre[313]. È singolare che, dopo aver chiuso la collaborazione con il Tordinona, il compositore non calcherà più le scene teatrali capitoline: le sue opere vedranno la luce, infatti, presso il genovese teatro del Falcone.

Tra le figure di maggior spessore, all'inizio del periodo considerato emerge il ruolo della famiglia Melani, senz'altro favorito dal profondo legame esistente tra Atto, celebre castrato dell'epoca, con i Rospigliosi e con Maria Mancini Colonna[314], determinante per l'arrivo di due dei suoi fratelli a Roma nel 1667. Jacopo si presenta in città dopo aver composto, per il teatro degl'Immobili alla Pergola, la musica di diversi drammi civili rusticali[315] e della festa teatrale l'*Ercole in Tebe* di Giovanni Andrea Moniglia, ma andrà via abbastanza presto[316]. Alessandro, viceversa, risiederà a Roma per più di trent'anni, ricoprendo incarichi prestigiosi quale quello di maestro di cappella di S. Maria Maggiore e S. Luigi dei Francesi, ma, di fatto, pochi dei suoi parti melodrammatici appariranno in loco: a parte le opere d'esordio, l'*Ergenia* del 1668 e l'*Empio* della stagione successiva, bisogna aspettare quasi un ventennio per ritrovarlo autore,

---

309 MERCATINI, ALESSANDRA, «Pamphilj, Benedetto», *DBI*; è assai probabile che alla penna del giovane cardinale siano imputabili almeno *La vita è un sogno di notte* (1684) e *La S. Dimna* dell'87, ma nessun libretto è pervenuto.

310 Entrambi firmati con lo pseudonimo di Comagio Baldosini; già nel 1669 l'autore aveva dedicato *La Celidaura*, «opera scenica» in prosa, alla regina Cristina (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 581-2 e 418-9).

311 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 168-9 e 194; nel frontespizio dell'«opera regia» *La disperazione fortunata* (Bologna, 1670), il marchese si definisce «cameriero maggiore di Christina Alessandra Regina di Svezia».

312 Gli altri nomi in lizza, quelli di Alessandro Teodoro Sinibaldi e di Giuseppe de Palma (cfr. TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 157-8, 162-3 e 193) appaiono meno probabili, almeno alla luce degli studi più recenti (MORELLI, *La virtù*, p. 68).

313 GIANTURCO, *Alessandro Stradella*, pp. 3-19.

314 «Atto e Maria erano stati molto legati (non senza scandalo) a Parigi, e questo legame può aver contribuito a consolidare le posizioni dei Melani e del loro socio Filippo Acciaiuoli, impresario dei primi spettacoli colonnesi, a Roma» (WEAVER, *Materiali*, p. 275 e ss.); sulla vita avventurosa di Atto si veda l'*Introduction* di Roger FREITAS all'ed. cr. delle sue *Complete Cantatas*, pp. IX-X.

315 A parte il già cit. *Potestà di Colognole*, ricordiamo, tra gli altri, *Il pazzo per forza* del 1658 e *Il vecchio balordo* dell'anno successivo.

316 Dopo il successo del *Girello* Jacopo firmerà ancora i drammi di Moniglia dati al Palazzo dei Medici di Pisa nel biennio 1669-70, oltre a *Tacere ed amare*, rappresentata al fiorentino teatro del Cocomero nel 1674; conclude la carriera così come l'aveva iniziata, quale organista della cattedrale nella natia Pistoia.

seppur per un solo atto, della *Santa Dimna* di palazzo Pamphilj[317], mentre diversi altri suoi drammi troveranno posto nella programmazione dei teatri di Firenze, Siena e Bologna[318].

Il più prolifico compositore di drammi per musica di questi anni è, invece, Bernardo Pasquini: conterraneo dei Melani[319], dal 1673 soppianta lo Stradella quale compositore stabile del teatro Tordinona, ben prima che l'irrequieto Alessandro fugga per Venezia; da allora, e fino all'avvento del genio di Scarlatti, Bernardo non avrà rivali nel settore, dividendosi equamente tra il servizio per il principe Borghese, che lo ospita nel suo palazzo, e la composizione di drammi per musica e di oratori per altri nobili committenti capitolini[320]. Intorno agli stessi anni del debutto operistico di Pasquini, anche l'irrequieto Pietro Simone Agostini, bandito da Genova (dove si era fermato quasi 10 anni), giunge a Roma, e si pone sotto la protezione di Flavio Chigi (per il quale scriverà l'*Adalinda* di Ariccia) e, successivamente, dei Pamphilj[321], prima di trasferirsi a Parma alla corte dei Farnese (1679), e trascorrervi l'ultimo anno della sua vita[322]. Anche il più fulgido astro musicale di questi anni è un figlio adottivo della lupa capitolina: Alessandro Scarlatti, nativo di Palermo[323], ma emigrato, appena dodicenne, nella Roma dei papi, brucia tutte le tappe e, in virtù dello strepitoso successo della sua opera d'esordio, bissato dai titoli successivi, non ancora ventenne entra nelle grazie della Regina di Svezia e di tutta la nobiltà cittadina, e come tale vi resterà per l'intero periodo considerato e anche oltre, non recidendo mai del tutto i legami con la patria dei suoi natali musicali neppure dopo l'assunzione dell'incarico di maestro della cappella vicereale di Napoli.

Un'unica volta nel repertorio fanno capolino anche i nomi di diversi compositori, le cui biografie, peraltro, presentano parecchie zone d'ombra: Paolo Petti, musico di Castel S. Angelo e maestro di cappella di S. Maria in Trastevere, scrive il suo unico dramma per musica noto, *L'amore ingegnoso*, appena prima di morire, giovanissimo, nel 1678[324]. Ironia della sorte, un analogo destino pare riservato al fiorentino Antonio Masini, maestro di cappella in S. Pietro dal 1674 e «Orfeo» della regina Cristina[325], che nello stesso anno è segnalato quale autore di una «commedia […] rappresentata in casa

---

317 Il II e III atto di questa commedia per musica di argomento sacro (data a palazzo Pamphilj nel 1687) sono rispettivamente di Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti.

318 «La clamorosa partenza della Mancini Colonna [nel 1672] può servire a spiegare perché i Melani non collaborarono più direttamente […] a nessuna attività operistica in Roma» (WEAVER, *Materiali*, p. 275 e ss.), nonostante «Alessandro continued to be a leading composer of oratorio and liturgical music there» (WEAVER, ROBERT L., «Melani, Alessandro», *GM*; per un'aggiornata biografia del compositore si veda MORELLI, ARNALDO, «Melani, Alessandro», *DBI*.

319 Pasquini nasce a Massa Valdinievole, nei dintorni di Pistoia, sul finire del 1637.

320 LINDGREN, LOWELL, «Pasquini, Bernardo», *GM*; gli ultimi lavori drammatici di Pasquini appaiono nella metà degli anni '90.

321 Si cfr. il«Rollo per li Musici, et altri della Chiesa di S. Agnese in Navona [patrocinata dai Pamphilj] per il mese di Giug[no] 1676», riportato in NIGITO, *La musica*, pp. 202-3.

322 JANDER, OWEN, «Agostini, Pietro Simone», *GM*.

323 Il secolare fraintendimento, che vorrebbe la città di Trapani (da cui proveniva il padre, Pietro Scarlata) quale patria del musicista, è confutato, per l'ennesima volta, da Roberto PAGANO (*Alias il Siciliano*, pp. 29-33), non senza una forte vena polemica nei confronti della sordità palermitana in occasione del 350° anniversario della nascita dell'insigne figlio.

324 La fonte principale di informazioni è la succinta biografia riportata da PITONI, Notizia, p. 317; difficile dire se tra le 8 arie attribuite all'autore nella silloge **I**-Nc, Rari, 33.5.15, e le poche altre contenute in **I**-Rvat, Barb. lat. 4173, ce ne sia qualcuna riconducibile al dramma in oggetto.

325 Così è definito nell'avviso del 24.IX.1678 (**I**-Rvat, Barb. lat. 6385) che riporta la notizia della morte (cit. in MORELLI, *Il mecenatismo*, p. 344).

di Monsù Bidò a Monte Brianzo»[326], e dopo pochi mesi deceduto[327]. Diversi epiteti competono ad Angelo 'de' Massimi', o 'di Palestrina', a seconda che si metta in risalto il legame col cardinale Carlo Camillo Massimo o con i Barberini, cui Angelo Olivieri da Camerino resterà fedele per tutta la sua lunghissima esistenza (1636-1715): tra la poca musica rimasta, l'intera partitura della «comedia» *Dalla Padella alla bragia* del 1681[328]. Quasi nulla c'è pervenuto, invece, di Teofilo Orgiano, o Orgiani, prete vicentino attivo in Friuli e anche in Austria[329]: al di fuori di Roma è indicato da Aureli quale compositore delle musiche per *Il vizio depresso, e la virtù coronata* (Venezia, T. S. Angelo, 1687) che altro non è che il rifacimento del suo stesso *Eliogabalo* di vent'anni prima[330]. Infine, che *Amor vince fortuna* sia stata «ridotta in musica dal Sig. Abb. [Filippo] Colonnesi» è richiamato incidentalmente in un sonetto celebrativo dedicato a Benedetto Renzi, protagonista dell'opera[331]. Tra questi carneadi dell'arte dei suoni più di un accenno merita Cosimo Bani, se non altro per il grande favore, e la conseguente vasta circolazione, fino ad oltre la metà del XVIII sec., che arridono al suo *Figlio delle selve*, una commedia di ambientazione boschiva che sembra anticipare certi temi che saranno appannaggio della speculazione settecentesca sul 'buon selvaggio': a tutt'oggi, però, l'abate è ancora uno sconosciuto tra i lemmi dei principali dizionari. Un discorso a parte riguarda invece il romano Flavio Carlo Lanciani, uno dei pochi che sembra non si sia mai allontanato dalle rive del Tevere, prestando i suoi servigi di violoncellista, copista e compositore per diverse istituzioni cittadine e, soprattutto, per il casato degli Ottoboni: indicato quale «virtuoso» e «aiutante da camera» del cardinal nipote, ed estensore dei suoi parti poetici, Lanciani si segnala in questi anni per la composizione di due oratori e altrettante opere scritte sul finire degli anni '80 da Giovanni A. Lorenzani, suo futuro suocero[332].

1.5.3: Architetti, scenografi, pittori, decoratori

Gli anni dopo il 1675 conoscono la gestione Bernini del teatro Rucellai al Corso: il vecchio Gian Lorenzo, che si dedicava attivamente alla commedia ormai da quasi cinquant'anni[333], si avvale adesso

---

326 Cfr. tab.1 § 1.2; l'identità di questo personaggio, probabilmente di origine francese (il cognome potrebbe essere Bideau, o qualcosa di simile) è tuttora sconosciuta.

327 «Nella quaresima dell'anno santo 1675, nell'oratorio della Compagnia della Pietà della Nazione fiorentina presso S. Giovanni dei Fiorentini, furono eseguiti ben otto oratori del M. nell'ambito di uno straordinario ciclo che ne comprendeva quattordici dei migliori compositori attivi a Roma in quel momento»: MORELLI, ARNALDO, «Masini, Antonio», *DBI*.

328 GIOVANI, GIULIA, «Olivieri, Angelo», *DBI*.

329 Cfr. SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 169, nota 275.

330 Al compositore sono dedicati ben due sonetti celebrativi pubblicati in occasione della recita de *L'antro, o vero l'inganno amoroso* (LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 203-4).

331 LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 204.

332 Altri due Lanciani, Tarquinio e Francesco Antonio, probabilmente padre e fratello di Flavio, sono attestati in questi anni quali copisti (MORELLI, ARNALDO, «Lanciani, Flavio Carlo», *DBI*.

333 La prima commedia scritta da Gian Lorenzo risale al 1633, ma i grandi successi arrivano nel '37, *De' due teatri*, e '38, *L'inondazione del Tevere* (HIBBARD, HOWARD, «Bernini, Gian Lorenzo», *DBI*). Qualche anno dopo JOHN EVELYN, nel suo *Diary* (II, 19.XI.1644, p. 120) riferisce stupito che «Bernini, a Florentine sculptor, architect, painter, and poet, who, a little before my coming to the city, gave a public opera (for so they call shows of that kind), wherein he painted the scenes, cut the statues, invented the engines, composed the music, writ the comedy, and built the theater». Altri documenti suggeriscono come Gian Lorenzo abbia anche partecipato, in qualità di attore, ai suoi spettacoli (FAHRNER & KLEB, *Theatrical Activity*, p. 10).

dell'aiuto dei figli (Paolo, Pietro Filippo, o entrambi?) e forse anche del fratello Luigi[334], oltre al sostegno economico del duca Caffarelli e del cavalier Crispolti, sostituiti nel 1677 dal cantante Lorenzo Beatucci[335]. Il grande architetto e scultore non manca naturalmente di far sentire, in questo periodo, tutto il peso della sua esperienza di geniale ideatore di apparati scenici, sia direttamente[336], che attraverso i suoi allievi e collaboratori. Uno dei più apprezzati è sicuramente Giovanni Paolo Schor, detto 'il Tedesco', scenografo e decoratore che lavora a diversi allestimenti dei Rospigliosi e dei Colonna[337]. Mattia de' Rossi, altro discepolo prediletto, che il maestro volle con sé a Parigi per sovrintendere alla fabbrica del Louvre, e diverrà il suo successore in tutte le cariche pontificie[338], è segnalato quale responsabile nel 1678 di una «bagatella in musica», ma non è chiaro né a quale titolo (impresario? librettista? scenografo?) né tantomeno il luogo in cui essa si svolga[339]. Carlo Fontana, a parte la ristrutturazione e l'ampliamento dei palazzi della migliore nobiltà romana, l'edificazione di chiese e cappelle gentilizie e la progettazione di importanti opere idrauliche, firma la realizzazione di tutti i più importanti teatri per l'opera in musica di questi anni (il Tordinona, il teatro effimero dei Chigi all'Ariccia, quello per il Contestabile ai SS. Apostoli, per i Pamphilj al Corso[340], e la rinnovata sala del Collegio Clementino) ideandone spesso anche gli apparati[341], e diventando di fatto l'architetto più importante della sua generazione. Tra gli altri nomi si possono ricordare quelli di Antonio del Grande, che sovrintende all'ideazione delle strutture effimere nei due palazzi colonnesi[342], Girolamo Caccia, scenografo del Massenzio e del Caligola che chiudono la prima esperienza del Tordinona[343], e Pietro Andrea Bufalini, responsabile della trasformazione di palazzo Rucellai in teatro per le commedie[344].

---

334 TAMBURINI, *Due teatri*, p. 190.

335 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 136-8.

336 A parte le grandi produzioni barberiniane degli anni '30, tra cui si ricordano le macchine per lo spettacolare intermedio *La fiera di Farfa* (1639), è probabile una partecipazione di Gian Lorenzo anche alla progettazione delle scenografie de *La comica del cielo* del 1668 (TAMBURINI, *Due teatri*, p. 282, nota 345).

337 «[…] forse molto più di quello che non appaia anche qui documentato (per le scene del *Girello*? Per quelle dell'*Empio punito*?)», TAMBURINI, *Due teatri*, p. 183.

338 MILIZIA, *Memorie*, pp. 258-9.

339 Il teatro Rucellai al Corso (TAMBURINI, *Due teatri*, p. 280, nota 334) o il teatro Capranica (D'ACCONE, *Ancora sull'opera*, p. 80).

340 HAGER, HELMUT, «Fontana, Carlo», *DBI*; il nipote Girolamo progetta le scene de *Il silenzio d'Arpocrate* (1686) e de *La caduta del regno dell'amazzoni* (1690), oltre a completare la grande galleria di palazzo Colonna.

341 Sue sono, ad es., le scene della 'sfaccendata' *Adalinda* (MORELLI, *L'Apolloni*, p. 234), dell'*Elio Seiano* del 1676, e di quasi tutte le produzioni colonnesi degli anni '80 (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 130-3 e p. 151 e ss.).

342 In effetti, questo si può affermare con certezza solo in merito alle rappresentazioni dell'*Orontea* del 1661 al Borgo (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 83-5) e del cit. *Elio Seiano* ai SS. Apostoli: per gli anni '68 e '69 i dubbi permangono, tanto più che, morto il cardinale Girolamo Colonna nel 1666, l'architetto passa al servizio dei Pamphilj, e tale rimarrà fino al 1673 (TAFURI, MANFREDO, «Del Grande, Antonio», *DBI*.

343 «Architetto, ed Ingegniero del teatro» è definito dallo «Strepitoso Accademico Infecondo» Antonio Francesco Nucci in un sonetto celebrativo a stampa coevo (LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 192-3).

344 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 275-6.

1.5.4: Cantanti[345]

Nessuno dei libretti in elenco[346], e appena una delle partiture superstiti[347], riporta i nomi degli interpreti: per averne qualche (sempre incompleto) ragguaglio è quindi necessario andare a pescare nella messe di avvisi, lettere, dispacci ed encomi vari che giacciono, spesso in disordine, sugli scaffali di archivi di Stato e biblioteche sparpagliati a Roma e per ogni dove[348]. A parte i già cit. coniugi Coresi e il cantante-impresario Beatucci, si può solamente accennare, in questa sede, ai fratelli Fede, celebri cantori papali[349], ad Elena Passarelli, più volte presente al Tordinona insieme al contralto Giovanni Francesco Grossi (detto 'Siface' in virtù della leggendaria interpretazione dell'omonimo ruolo nello *Scipione* del 1671) e al 'gobbo del violino' Carlo Ambrogio Lonati[350], allo scompiglio suscitato dall'avvenenza della giovane baronessa Anna Rosalia Carusi (cantatrice ospite del Contestabile intorno al 1677, poi in Francia al seguito di Paolo Lorenzani, e infine monacatasi nel 1684)[351], o all'osannata perizia del basso Francesco Verdoni, e dei soprani Giuseppe Antonio Sansone, Giuseppe M. Donati ('Baviera'), 'Nicolino' Paris, il 'Finalino' Giuseppe Segni e Andrea Adami da Bolsena. Diversi libretti napoletani degli anni '80 includono la lista dei musici intervenienti, e spesso si tratta di figure di spicco provenienti dalla città papale: è il caso, ad esempio, del Demetrio del *Lisimaco*, Paolo Pompeo Besci, che presso la corte vicereale incarna il ruolo di *Aldimiro* nel 1683 e di Scipione Servilio nella ripresa del *Pompeo* dell'anno successivo, del tenore Michele Fregiotti, musico al servizio dei Barberini[352], rispettivamente Rosmiro e Pompeo, e di molti altri[353]. Nella commedia che inaugura il neonato teatro dei Pamphilj nel 1684 agiscono Francesco Maria Tamburrino, il 'Penicciolo', e un non meglio identificato «Sig.

345 Per un quadro di sintesi si rimanda all'appendice V.

346 Il libretto ms. della *Comica* (**I**-Fn, Rossi-Cassigoli 419), cit. in CILIBERTI, *Antonio*, p. 507 e ss., è l'ultimo a recare la lista completa dei cantanti.

347 Si tratta della partitura dell'*Alcasta* custodita nel fondo Santini di Münster, Hs. 3000, un'elegante copia commemorativa che riporta i nomi dell'intero *cast*, direttamente riconducibile all'allestimento del 1673.

348 I foglietti celebrativi di provenienza romana che compongono la *Collection* riordinata da LINDGREN & SCHMIDT, che permettono, ad es., di ricostruire quasi l'intera compagnia che si esibì nell'*Antro* colonnese del 1686, si trovano in massima parte presso la Hougton Library dell'Harvard University, e un'appendice è allocata presso la biblioteca della Princeton University, entrambe negli U. S. A.

349 Giuseppe e Francesco Maria erano tra i castrati più richiesti in città; dal fratello Antonio Maria (o forse Pietro Antonio), cantore anch'egli, nascerà Innocenzo, che, scartato quale tenore in Vaticano, si dedica, al pari del più famoso zio Giuseppe, alla composizione; un altro zio di Innocenzo, Giovanni Battista, è attestato quale organista a Roma tra il 1658 e il '78, anno della sua morte (LIONNET, JEAN, «Fede, Innocenzo», *GM*).

350 DUBOWY, NORBERT, «Lonati, Carlo Ambrogio», *DBI* (cfr. anche il § 3.2). Il soprannome si rinviene, in questo periodo, anche in capo ad un certo Belardino o Bernardino (NIGITO, *La musica*, pp. 45 e 302) che, a differenza del Lonati, non sembra sia mai stato impiegato anche in qualità di cantante.

351 TAMBURINI, *La lira,* pp. 419-31.

352 Del meno noto fratello Dionigio, o Dionisio, anch'egli tenore, si è occupato LIONNET, *Un musicista*, illuminando al contempo diversi eventi dell'intera famiglia (pp. 291-3).

353 «Cominciano a radunarsi quei musici, che devon andar a Napoli nel prossimo carnevale per rappresentar diverse opere in questo nuovo theatro […]»: così riferisce un avviso del 16.X.1683, confermato da un altro del 23, entrambi citt. in STAFFIERI, *Colligite*, p. 55-6, che, sulla base della relativa distinta di pagamento (5035 scudi in totale, una somma davvero ingente) identifica tra gli altri partecipanti la spedizione anche i nomi del contralto Giuseppe Costantino, del soprano Giulio Cavalletti, e delle due «sirene Theresina [Laura Rossi, bolognese], e Giulietta [Zuffi]».

Francesco Tenore»[354]; molti altri colleghi, afferenti a diverse casate cittadine (su tutti, il soprano Ceccarelli, 'Peppino d'Orsino'), figurano in questi anni nella computisteria di famiglia, a testimonianza di come l'interscambio tra virtuosi e canterine, così intenso tra i diversi centri di produzione operistica della penisola, si ripetesse, su scala più ridotta, anche nella città dei papi[355].

1.5.5: Danzatori e coreografi

Risalire ai maestri di ballo o, peggio, ai nomi degli artisti coinvolti nei balletti di fine atto, è assai difficile, nonostante le partiture analizzate ne riportino, in più occasioni, la musica. In questa sede si può accennare soltanto a Luca Cherubini, «il più famoso danzatore romano di questi anni»[356], attivo membro della casa colonnese e maestro di ballo dei principini (e quindi coinvolto, con tutta probabilità, nelle coreografie degli allestimenti patrocinati dal Contestabile), e curatore delle coreografie de *La vita umana* del 1656[357], *L'Orontea* del 1661, *La comica del cielo*[358] e *L'Adalinda*[359]. Il barone fiorentino Carlo Ventura del Nero, già organizzatore della famosa *Giostra dei Caroselli* per Cristina di Svezia nel 1656[360], e partecipante ai balletti dell'*Hipermestra* e dell'*Ercole in Tebe*[361], è l'ideatore del ballo di ubriachi che fa da cornice all'opera scritta dal conte Caffarelli nel 1678 e diretta dalla baronessa Carusi al palazzo Colonna ai SS. Apostoli[362]. Per il resto, solo qualche annotazione sparsa, come le distinte che ci informano della presenza del 'Pinacci', al secolo Giovan Battista delle Sere, quale partecipante ai balli della *S. Dimna figlia del re d'Irlanda* del 1687, così come di suo figlio nella *Rosmene* dell'anno prima[363]: non è chiaro, invece, a quale dei due soggetti si rivolga Don Grisanto in conclusione dell'atto II del colonnese *Chi è cagion del suo mal* (1682)[364]. Ad ogni modo, questi danzatori figuravano da tempo tra i «rolli» del principe Giovan Battista Pamphilj, con l'eccezione del biennio 1684-86, quello in cui prende avvio l'attività del teatro di famiglia, in cui compare il nome di Nicolò Preval[365].

---

354 MONTALTO (*Fra virtuosi*, p. 194) richiama invece il trio stellare Fede-Siface-Ceccarelli, confondendosi evidentemente con le 'fatture' relative all'oratorio *S. Maria Maddalena* di Scarlatti patrocinato dai Pamphilj al Seminario romano nel 1685 (MARX, *Die Giustificazioni*, p. 149).

355 Da questi angeli del palcoscenico si discosta la singolare figura di Angela Maddalena Voglia, detta la 'Giorgina', apprezzata canterina e strumentista di Cristina di Svezia tra il 1686 e l'89, e poi al seguito del marchese di Cogolludo a Napoli e in Spagna, che non cantò mai in alcun dramma musicale (STAFFIERI, *Colligite*, p. 68, nota 25). Per una panoramica sui cantanti attivi a Roma nel periodo 1683-1707, quali risultano dallo spoglio dei c. d. 'avvisi Marescotti' e di pochi altri repertori archivistici, si veda STAFFIERI, *Colligite*, pp. 42-6, da integrare, per l'anno 1694, con le liste relative agli organici delle principali cappelle della città, trascritte in MISCHIATI, *Una statistica*, pp. 213-21.

356 TAMBURINI, *Due teatri*, p. 183.

357 HAMMOND, *Barberini Entertainments*, p. 150.

358 CILIBERTI, *Antonio*, pp. 506 e ss.

359 MORELLI, *L'Apolloni*, p. 234.

360 Per una descrizione dell'evento, si veda HAMMOND, *Barberini Entertainments*, pp. 153-9.

361 Il barone è menzionato tra i «mostri infernali», la cui coreografia suggella il III atto (*Ercole in Tebe*, Stella, Firenze, 1661, p. 137).

362 ADEMOLLO, *I teatri*, a p. 155 cita un avviso nel quale la Carusi è definita «Baronessa […] Del Nero»: a quella data, quindi, la cantante doveva esser già legata al nobile fiorentino.

363 MARX, *Die Giustificazioni*, p. 151.

364 Vedi § 2.9.

365 Cfr. NIGITO, *La musica*, pp. 22-3: la militanza del Pinacci è registrata addirittura fin dal 1672.

1.5.6: Strumentisti

In questo settore il buio quasi totale è appena rischiarato, ogni tanto, da qualche timido bagliore: dopo l'indicazione di mons. Lodovico Lenzi, «Direttore principale delli strumenti tutti per sonare» nella *Comica del cielo*[366], bisogna arrivare al debutto di *Dov'è amore è pietà* del Capranica (1679) per incrociare Arcangelo Corelli a capo dell'orchestrina del teatro, così come accadrà qualche anno dopo nel già cit. *La vita è un sogno di notte*, in cui il 'Bolognese' figura accanto al fidato Matteo Fornari e pochi altri[367], probabilmente coadiuvati da Lulier, *alias* 'Giovannino del violone', già al servizio del Cardinale dal 1681[368]. Nella recita dell'*Aldimiro* nel 1688 risulta impiegato Giovan Pietro Franchi quale «Capo del Concerto di Musica» del duca di Zagarolo[369], mentre un altro nome che si rinviene spesso nei più diversi ambiti di svolgimento della vita musica cittadina, e quindi probabilmente presente anche in teatro, è quello del violinista 'Carluccio' Mannelli[370], che si ricorre, insieme ai colleghi testé citati, fino alla metà degli anni '90 e oltre[371].

366 ADEMOLLO, *I teatri*, p. 100.
367 MARX, *Die Giustificazioni*, p. 147.
368 LINDGREN, LOWELL, «Lulier, Giovanni Lorenzo», *GM*; per completezza si ricorda come lo stesso soprannome competa a volte anche a Giovanni Travagli, specie nella documentazione di casa Pamphilj (cfr. NIGITO, *La musica*, p. 194).
369 FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 596.
370 MORELLI, *La musica a Roma*, p. 114; sotto il nome di «Carlo di Panfilio» è registrata la sua partecipazione agli oratori dati all'Arciconfraternita del SS. Crocifisso a S. Marcello almeno dal 1664 in qualità di cantore, e quattro anni dopo tra gli «stromenti» (LIESS, *Materialien*, pp. 143, 146 e ss.)
371 Cfr. la lista dei «Sig.ri Stromenti di Roma» riportata in MISCHIATI, *Una statistica*, pp. 222-3; nel giugno del 1669 Mannelli risulta iscritto ai ruoli di famiglia di Giovan Battista Borghese (MORELLI, *La virtù*, p. 20).

1.6 Committenti e fruitori

Al lettore più attento non sarà di certo sfuggita la presenza di alcune personalità che, nel frastagliato panorama geo-politico della capitale, e in anni per niente facili, sembrano più di altri aver avuto a cuore le sorti del dramma per musica nelle sue diverse declinazioni, non esitando a tal fine di investire somme ingenti, né di sfidare le direttive del monarca di turno.

1.6.1: Cristina di Svezia

Sincera sostenitrice delle arti e delle lettere[372], oltre che della musica, la brusca e orgogliosa regina[373] fa di tutto, negli anni della sua permanenza, e, specie dopo la sistemazione definitiva a palazzo Riario, per instaurare anche a Roma una produzione melodrammatica stabile e nutrita, quasi a voler rinverdire i fasti della 'scoppiettante' accoglienza riservatale al suo arrivo nel Natale del 1655, e soprattutto nel carnevale successivo[374]. Cristina però, a Roma non dispone di grossi capitali[375], e non può farcela da sola: spinge pertanto il conte Jaques d'Alibert ad avviare, con il sostegno del suocero, il barone Lorenzo Cenci, l'impresa del Tordinona, e dopo la sua chiusura continuerà a patrocinare le brevi stagioni degli altri teatri cittadini e dei collegi Romano e Clementino[376], nel tentativo di «affermare, accreditare e rafforzare pubblicamente la sua immagine e il suo status di regina», se non in senso politico, data la sua titolarità «di un regno 'astratto', perché senza terra, senza governo e senza sudditi»[377], almeno dal punto di vista spirituale, come si evince dalle numerose dediche indirizzate alla sua persona[378]. Per il servizio privato, la Regina assume nella sua scuderia alcuni tra i migliori cavalli in circolazione, anche se non sempre a titolo esclusivo e/o permanente: nel periodo considerato si segnalano, tra i maestri di cappella, i nomi di Antonio Masini, Alessandro Scarlatti e, forse, anche

372 Sui consorzi letterari voluti dalla Regina, si veda FOGELBERG ROTA, *Organizzazione*.

373 Alla notizia dello 'scippo' della creatura che il suo delfino stava faticosamente tirando su, il teatro Tordinona, la Regina «mandò a chiamare il sig. Angelo de' Massimi, luogot. generale delle Galere pontificie, e stretto parente di Sua Santità, e con lui esagerò in alta forma i suoi sensi, e concluse finalmente che quando non si fosse trovato altro rimedio, ella haverebbe fatto dar fuoco al Teatro che facesse fabbricare il sig. Cav. Acciaioli» (lettera dell'ambasciatore Bichi rip. in CAMETTI, *Il teatro*, p. 47).

374 Scoppiettante in tutti i sensi: si pensi alla girandola di fuochi d'artificio che chiudeva l'ultima prospettiva de *La vita umana* (HAMMOND, *Barberini Entertainments*, pp. 138-42).

375 A parte le rendite provenienti da alcuni stati tedeschi, la sovrana contava soprattutto sui cospicui, ma altalenanti, emolumenti pontifici (MORELLI, *Il mecenatismo*, pp. 323 e 329).

376 Per una panoramica su drammi, tragedie, serenate, accademie che, a vario titolo, coinvolgono la regnante esule negli anni '70 si veda GIANTURCO, *Cristina di Svezia promotrice*, pp. 118 e ss.

377 MORELLI, *Il mecenatismo*, pp. 338 e 337; nella stessa ottica è da intendere il posizionamento del palco reale (il primo della storia per CAMETTI, *Il teatro*, p. 62) nel teatro di Tordinona.

378 Una delle più esplicite è senz'altro quella del *Massenzio*: «[…] Nel presente Dramma, Augustissima Regina, si rappresentano, come Pittura in iscorcio i suoi [del protagonista] fatti, e misfatti; e perché maggiormente risplendano si è pensato mettergli in paragone d'un soggetto opposto, pieno di Religione, e di Eroiche Virtù […] che per seguir Dio ha saputo con magnanimo rifiuto gettare i Scettri, e calpestar le Corone, dopo haver con infinite Vittorie conquistato Provincie, e Regni, che poi con la sua somma generosità, e giustizia dispensò a chi più le parve, all'hora maggiormente trionfante, quando (come qui Costantino) inalberò la Croce […]». Alla dedicatoria spesso corrispondeva la scrittura di un prologo encomiastico *ad hoc*: per leggerne solo alcuni saggi si vada al § 2.9; la mascolina sovrana *Alcasta* è quasi una sorta di *alter ego* di Cristina, come dichiarato, tra gli altri, in questo passaggio: «Nacqui Regina, moro costante» (III,11).

Alessandro Stradella, e tra i cigni i grandissimi Siface, Baviera e Ciccolino, le primedonne Angelica Quadrelli e Antonia Coresi, oltre alla singolare figura del gobbo Lonati, compositore, cantante e violinista tra i più richiesti, anche a causa del suo aspetto deforme[379].

1.6.2: Flavio Chigi

Dei nobili senesi promotori (ed ospiti) dei consessi degli Sfaccendati all'Ariccia si è già parlato, ma il ruolo di Flavio, cardinal nipote al tempo dello zio Fabio (Alessandro VII, 1655-67), amante della caccia, della musica e delle belle arti, non è limitato alla breve esperienza accademica. Le liste di pagamento rimasteci[380] testimoniano l'assunzione, presso il suo palazzo, di un liutista del calibro di Lelio Colista quale «aiutante di camera» e organizzatore degli eventi musicali più importanti (che spesso prevedono il coinvolgimento di diversi musici esterni)[381], ma anche le spese di copiatura dei primi pezzi di quella collezione di partiture tuttora custodita presso la Biblioteca Vaticana[382]. Nell'estate del 1664 Flavio è a capo della legazione pontificia che si reca al cospetto di Luigi XIV per rimediare pubblicamente all'«affaire des gardes corses»[383]: del seguito fanno parte, oltre che il Colista e i due violinisti della casa, anche l'«eccellente suonatore di tasti» Bernardo Pasquini[384]. Dopo la morte del pontefice zio, e quindi nel periodo che più qui interessa, il mecenatismo chigiano si esprime nei modi più disparati: nell'agosto del 1668 in un giardino alle Quattro Fontane si bandisce una festa «gastronomica comico-musicale»[385] (in realtà, probabilmente una serenata con tanto di apparati)[386] cui partecipa, tra gli altri, la Masotti[387], protetta dal cardinal Sigismondo e dal principe Agostino[388]; nella cordata che sostiene le spese del *Girello* e dell'*Empio* non manca Flavio, che è anche la mente occulta dello 'scippo' del Tordinona a favore di Filippo Acciaioli[389]. Il culmine di tale fervore è senz'altro l'esperienza dell'Ariccia, in cui, per la prima ed ultima volta, i Chigi accolgono lo spettacolo operistico all'interno delle proprie residenze, seppur suburbane: esauritasi la stagione degli Sfaccendati, infatti, Flavio e i suoi congiunti preferiranno impiegare i propri capitali nel sostenere, insieme ad altri patrizi, le

---

379 Per un resoconto più ampio sulla 'nomenklatura' associabile, a vario titolo, a Cristina nei decenni precedente e successivo, si rimanda a MORELLI, *Il mecenatismo*, pp. 325-7.
380 Analizzate da LIONNET, *Les activités*, p. 288 e ss.
381 «Pour son usage personel, ou pour la faire ecécuter dans le occasions officielles» (LIONNET, *Les activités*, p. 295), ossia i vespri solenni dell'Immacolata in S. Maria del Popolo (chiesa di titolarità del prelato), banchetti e serenate.
382 Quasi tutte comprese tra la segnatura Chigi, Q.V.51 e Q.VII.110: le opere e gli oratori abbracciano un arco temporale che va dal 1642 al '93, anno di morte del cardinale.
383 L'incidente coinvolse, in prima persona, il padre di Flavio, Mario, in qualità di comandante delle truppe pontificie, STUMPO, ENRICO, «Chigi, Flavio», *DBI*.
384 Anche Sebastiano Baldini fa parte della spedizione, con l'incarico di redigerne il giornale di viaggio (LIONNET, *Les événements*, pp. 128-9). L'esperienza della delegazione dà un nuovo impulso alla moda francese già da qualche anno imperante a Roma (LIONNET, *Une «mode»*, p. 283).
385 ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 106-7; un analogo «spettacolo musico-mimico-gastronomico», organizzato nel 1680 dall'abate Pompeo Scarlatti è segnalato alla p. 163 e ss.
386 TAMBURINI, *Luoghi*, p. 534 e ss.
387 MONALDINI, SERGIO, «Masotti, Vincenza Giulia», *DBI*.
388 Una lettera dell'autunno del 1668 (cit. in TAMBURINI, *Due teatri,* pp. 103-4) ci informa degli sforzi della casata (e del Contestabile) affinché la cantante accettasse l'incarico dell'*Argia* per l'imminente stagione al S. Luca di Venezia.
389 CAMETTI, *Il teatro*, pp. 47-8.

produzioni del dirimpettaio Colonna[390], anziché esporsi direttamente allo scontro con un'autorità sempre più ostile in materia.

1.6.3: Lorenzo Onofrio Colonna

Grande di Spagna e cavaliere del Toson d'oro, il Contestabile coniuga la genuina passione per il teatro, cresciuta a dismisura dopo il matrimonio con Maria Mancini, all'impellente esigenza di affermare una presunta supremazia rispetto agli altri nobili romani[391], nel continuo tentativo di forzare anche la giurisdizione papale, e non solo in campo teatrale[392]. Dopo la produzione dell'*Orontea* nel suo palazzo in Borgo (1661), fino a prova contraria il primo dramma per musica importato a Roma dalla Serenissima, il Contestabile, in attesa di tempi più propizi, si prodiga nel patrocinare diversi titoli apparsi nel teatro veneziano dei SS. Giovanni e Paolo: la *Rosilena* e lo *Scipione affricano* nel 1664 (illuminati dalle doti canterine di Giulia Masotti), un'altra *Orontea* e il *Tito* nel 1666[393], e una *Dori* l'anno successivo, opere del prediletto Antonio Cesti quasi tutte dedicate alla Contestabilessa[394]. Il nuovo corso dettato dal pontificato Rospigliosi distoglie finalmente la coppia dai folleggiamenti lagunari[395], riportando l'agone drammatico nel loro palazzo: il digiuno era stato lungo e sofferto, se è vero che per *Il Girello*, e soprattutto *L'empio punito*, il padrone di casa non baderà a spese, coadiuvato nell'impresa da una «conversazione di cavalieri» cui partecipano, tra gli altri, anche i Rospigliosi e i Chigi[396]. C'è sicuramente lo zampino di questi ultimi, oltre che di Lorenzo Onofrio, nel conferimento dell'impresa del Tordinona (in subappalto) a Filippo Acciaioli[397]: non stupisce, pertanto, che tre dei cinque titoli della sua gestione

---

390 Nel 1662 Flavio acquista dal principe di Gallicano, Pompeo Colonna, un palazzo in piazza SS. Apostoli; si ricordi comunque la trasformazione, voluta da Flavio, del palazzo Mellini nel teatro alla Pace, adibito a stanzone per le commedie fin dal 1664, e la ristrutturazione della sala dell'Accademia degli Intronati a Siena, pagata, tra gli altri, dal fratello Sigismondo (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 259-63).

391 La casata vantava, fin dal sec. XV, il titolo di principi di Paliano e Tagliacozzo: non si tratta però di una reale sovranità, ma di un diritto feudale limitato (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 34-5).

392 Tale tendenza è evidente, ad es., nelle cavalcate per la Chinea, nelle prepotenti rappresaglie o nella vittoriosa difesa ad oltranza di un suo vassallo condannato alla pena capitale (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 36-7). Queste pretese e rivendicazioni si spiegano col fatto che, come i Colonna, «più di una delle grandi famiglie della nobiltà romana, soprattutto fra quelle più antiche, derivava il proprio potere ed era vincolata da obblighi di fedeltà non tanto al papa, quanto all'imperatore o alla corona spagnola. Anche per questa ragione, nonostante l'avversità della Curia nei confronti delle attività teatrali, l'organizzazione in forma privata di queste ultime non poteva subire alcuna censura realmente efficace da parte dell'autorità pontificia» (PENNA, *Il primo teatro*, p. 337).

393 Nella stessa stagione il *Pompeo magno* di Minato-Cavalli del teatro S. Salvatore reca la dedica a Maria Mancini.

394Appannaggio esclusivo del coniuge è, invece, solo lo *Scipione*, mentre «Maria Mancini […] Lorenzo Onofrio […] e Filippo Giuliano Mancini Mazarini duca di Nivers, ecc.» si dividono gli onori (e gli oneri) del *Tito*. Il breve elenco non esaurisce il nugolo delle dediche colonnesi: Maria è l'intestataria del *Xerse* milanese del 1665, e, soprattutto, del *Novello Giasone* e del *Tito* del Tordinona; *Il Demofonte*, dramma per musica (mai rappresentato a Roma) di Francesco Beverini, riguarda invece Lorenzo; nel 1672 sarà la volta dell'ultima stampa indirizzata alla Contestabilessa, i *Madrigali e concerti* di Mario Savioni, mentre nel carnevale del '78 è la *Tullia superba* di Medolago-Freschi, andata in scena al S. Angelo di Venezia, a fregiarsi del nome del principe, e nel 1687 *Dal male il bene*, replica napoletana di uno spettacolo colonnese, è ancora intestata a Lorenzo Onofrio.

395 Qualche anno più tardi, anche i principi di Rossano, Marcantonio Borghese e Maria Livia Spinola, divengono assidui frequentatori del carnevale veneziano, patrocinando, tra l'altro, l'impressione di almeno tre libretti apparsi tra il 1698 e il 1711 (DELLA SETA, *Le nozze*, pp. 146-7).

396 In tal senso si esprime l'avviso cit. in SALERNO, *Sulla messinscena,* p. 141, nota 14.

397 La 'longa manus' del Contestabile nella gestione del nuovo teatro è dimostrata anche dal fatto che, durante lo stesso carnevale del 1671, alcune scene del Tordinona vennero smontate e trasferite al palazzo ai SS. Apostoli per la recita del *Don Gil de las calzas verdes* di Tirso de Molina (TAMBURINI, *Due teatri,* pp. 119-20).

siano stati 'ripescati' tra quei drammi già sostenuti dai Colonna a Venezia. Il Contestabile non mancherà di far sentire il peso delle sue scelte neanche nelle stagioni successive, come dimostra la lunga e complessa gestazione dell'*Alcasta*, nata nel biennio 1667-68 come commissione colonnese per la musica del Cesti, e arenatasi per diversi motivi fino alla prima del Tordinona, cinque anni dopo, con le note di Pasquini[398]. Il palazzo ai SS. Apostoli ospita ancora due drammi per musica nel 1676 e '78: nell'estate dello stesso anno il principe lascia Roma per Saragozza, al fine di assumere la titolarità del viceregno aragonese; rientrerà tre anni dopo, non prima di aver tentato (con la violenza, ma senza alcun esito)[399] di ricondurre alle sue ragioni la fuggitiva moglie[400]. L'ultimo decennio del Contestabile è segnato dall'incessante attività del nuovo teatro stabile all'interno del suo palazzo: inaugurato nel 1682, produrrà 1 o 2 drammi per musica a stagione fino al 1688 (ma nell'87 si diedero solo commedie «all'improvviso»), diversi del prediletto Nicolò Minato, e alcuni provenienti dalla corte cesarea degli Asburgo[401], a testimonianza di un tentato avvicinamento ai blasonati parenti austriaci dei monarchi cattolici di Spagna[402], finalizzato, forse, al tentato conseguimento di importanti cariche politiche; il brevissimo viceregno napoletano sarà, tuttavia, l'ultima, dolce-amara soddisfazione per l'impetuoso Lorenzo Onofrio Colonna prima della morte.

1.6.4: Ambasciatori e simpatizzanti

Anche il predecessore del Contestabile a Napoli si distingue quale committente musicalmente interessato: Gasparo Guzman del Haro, ottavo marchese del Carpio, tra il 1683 e l'87 produce regolarmente delle opere a palazzo reale[403] non solo per il carnevale, ma anche in occasione del genetliaco del re Filippo (6.XI) e della regina madre (21.XII), rivolgendosi, almeno per le prime stagioni, a diversi titoli appena comparsi sulle scene capitoline[404], affidati alle cure di un contingente di cantanti di spicco provenienti dalle rive del Tevere. D'altronde, durante il quinquennio precedente, in cui assolve le funzioni di ambasciatore di Spagna a Roma, il marchese partecipa a pieno titolo alla vita spettacolare della città, come quando allestisce nella sua residenza due drammi appena sfornati dal teatro Colonna

---

398 Il merito di aver ricostruito tutti i passaggi di questo intrigo, che ad un certo punto coinvolge anche la Masotti, è di Valeria DE LUCCA, *L'Alcasta,* p. 203 e ss.

399 L'unico risultato seguito al sequestro della riottosa Maria fu il camuffamento della disonorevole fuga con il fittizio abbraccio della carriera ecclesiastica: il convento per lei, l'Ordine di Malta per il principe (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 70-1).

400 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 67-70; la rocambolesca fuga di Maria avviene nel maggio del 1672, e singolarmente coincide con il prematuro abbandono, da parte del suo protetto ed alleato Acciaioli, dell'impresa del Tordinona: da quel momento, e fino alla partenza per la Spagna, anche l'impegno del marito nelle faccende teatrali appare meno intenso degli anni precedenti.

401 Si tratta della *Tessalonica*, dell'incompiuto progetto dell'*Alessandro magno* e del *Silenzio d'Arpocrate*; a questi si potrebbe forse aggiungere, secondo TAMBURINI, anche l'*Elio Seiano* del 1676 (*Due teatri*, p. 133).

402 Sulla questione si veda DUBOWY, *Opere di Draghi*, p. 228 e ss.; si noti come il frontespizio dell'*Antro, ovvero l'inganno amoroso* del 1686 sia stato impaginato in modo da far risaltare, a caratteri cubitali, il nome dell'imperatore Leopoldo I, nonostante il dramma sia di fatto «consacrato» al padrone di casa Lorenzo Onofrio Colonna.

403 STEIN, *Una Música*, p. 336 e ss.

404 Se ne consulti l'elenco in BIANCONI, *Funktionen*, pp. 76-8; la *Tessalonica* del 28.VI.1684 è data al teatro S. Bartolomeo «in occasione della celebrazione del dì natalizio» della moglie del viceré.

(1682)[405], e agiti su scene ed apparati acquistati dal dismesso Capranica. Il successore del Carpio, Luigi della Cerda d'Aragona, marchese di Cogolludo, figlio del potentissimo duca di Medinaceli e cognato del rampollo di casa Colonna, si distingue quale facoltoso committente di sfarzosi spettacoli estivi, e non solo, finanziando, ad esempio, l'allestimento della *Caduta del regno dell'Amazzoni* per le nozze del re cattolico nel 1690, così come diversi oratori nella chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli (1693): all'assunzione della carica vicereale, nel 1696[406], porterà con sé a Napoli i migliori cigni di Roma[407]. Di fronte alla prepotenza cerimoniale iberica, a tener alto il morale del partito filo-francese ci pensa, insieme alle api dei Barberini, anche l'orsetto scribacchino del duca di Bracciano[408]: 'Filosinavoro', il nome con cui Flavio Orsini firma molti dei suoi parti poetici destinati alle scene, si occupa a tal fine di allestire nel suo palazzo, specie negli anni tra il 1683 e l'86, tanto dei drammi per musica che commedie in lingua francese[409].

1.6.5: «Conversazioni di cavalieri» e consorzi accademici

In effetti, una delle cause che favoriscono il fiorire di quella sorta di patrocinio collettivo che sembra essere, a Roma più che in altre piazze, la cifra caratteristica dell'industria spettacolare, è proprio l'esigenza di contrastare i *diktat* di un monarca che, pur essendo considerato il vicario di Cristo, sembra mancare, paradossalmente, dell'investitura sacrale che contraddistingue i regnanti coevi, ponendosi, in virtù del meccanismo elettivo di nomina, alla stregua di un *primus inter pares*. Coinvolgere più soggetti di rango elevato nell'aggiramento di regole emanate da un potere così labile, e potenzialmente sconfessabili già dall'immediato successore, diventa la strategia vincente in anni di proibizionismo, tanto più che gli stessi porporati non mancano di partecipare ai divertimenti carnascialeschi in musica organizzati dai notabili cittadini[410]. Quanto appena detto si coniuga naturalmente all'esigenza di far fronte alle crescenti spese che lo spettacolo operistico richiede[411] (difficilmente compatibili con le ridotte disponibilità di piccole corti nobiliari le cui fortune, dipendono, spesso, dagli esiti del conclave di turno), così come alla necessità di avere i migliori interpreti disponibili sulla piazza, chiedendoli in

405 Si tratta in realtà di un doppio scambio: le commedie alla spagnola prodotte dal Carpio sono replicate, infatti, a casa Colonna.
406 MAGAUDDA & COSTANTINI, *Rappresentazioni*, p. 173 e ss.
407 STAFFIERI, *Colligite*, p. 25; nel 1691 il Cogolludo era diventato, alla morte del padre, il nuovo duca di Medinaceli.
408 Un orso antropomorfo che scrive, appoggiato ad una roccia, è quello che oggi si chiamerebbe l'*avatar* del nobile letterato, impresso in quasi tutti i libretti dei drammi dati al palazzo di Pasquino.
409 STAFFIERI, *Colligite*, p. 23; per una panoramica su feste e spettacoli promossi da diplomatici e prelati francesi in città in quegli anni si veda MORELLI, *Alle glorie*, p. 156 e ss.
410 «Entre les Cardinaux qui frequentoient la loge de la Reine, le Cardinal Benoit Odescalchi n'y manqua jamais un soir…» (*Histoire des intrigues*, p. 61).
411 Per farsi un'idea della lievitazione dei costi conseguente al maggior peso specifico che in quegli anni andava acquisendo la spesa per i cantanti, si cfr. le cifre relative alla produzione dell'*Antioco* di Reggio Emilia, BIANCONI & WALKER, *Production*, pp. 228-33.

prestito, e alle condizioni più vantaggiose possibili, ai rispettivi signori e protettori[412], sicuramente più docili e condiscendenti se direttamente coinvolti nell'impresa in questione.

Agli sforzi di simili «conversazioni» sono di fatto ascrivibili i drammi colonnesi di fine anni '60, le ricreazioni degli accademici Sfaccendati, degli Uniti e simili, le peripezie del teatrino del Corso e anche alcune produzioni mercenarie[413]: d'altronde, senza il sostegno, e non solo morale, della coppia Colonna-Chigi da un lato, e della regina dall'altro, difficilmente Pippo Acciaioli e poi Marcello de Rosis si sarebbero potuti imbarcare nella rischiosa impresa del nuovo teatro pubblico. Di questi consessi fanno parte, probabilmente, alcuni degli artefici che si sono già incontrati: oltre ai Chigi e il Contestabile, i principi Rospigliosi, il marchese Sacchetti, e, probabilmente, anche il duca Giovanni Pietro Caffarelli, librettista e, forse, anche compositore di alcuni spettacoli di fine anni '70, nonché a lungo impresario del nuovo teatro Colonna ai SS. Apostoli[414].

Proprio nell'opera pagata dal duca e direttamente interpretata dalla baronessa Carusi[415], il padrone di casa «si astiene ostentatamente dall'assistere, per dare a quest'attività il massimo di risalto e di autonomia»[416]: l'insolita circostanza vale a distinguere la committenza dalla proprietà del luogo in cui l'evento si svolge, un binomio che troppo spesso viene semplicisticamente confuso. Per quel che qui interessa, si possono ricordare gli esempi emblematici dei già citati *Dalla padella alla bragia*, offerta dai Barberini alla Regina e poi dirottata al Clementino (1681), e della *Caduta del regno dell'Amazzoni*, pagata, come s'è visto, dall'ambasciatore di Spagna, ma allestita a palazzo Colonna.

1.6.6: Composizione del pubblico

Oltre agli assenti eccellenti, è d'obbligo, in conclusione, menzionare chi siano i frequentatori, abituali e non, degli spettacoli: la documentazione archivistica è prodiga di informazioni in tal senso, e spesso ci tramanda anche degli aneddoti gustosi e piccanti. Una precisazione preliminare è d'obbligo: nonostante quel che si possa pensare, anche nei teatri privati per antonomasia, allestiti nei palazzi nobiliari, gli spettatori erano per lo più paganti, ma selezionati in base ad un invito: è il caso, ad esempio, dell'«angusto» teatro allestito dai Rospigliosi in occasione delle recite della *Comica del cielo*[417] o del teatro Colonna ai SS. Apostoli, in cui può capitare che alla porta si presenti un ortolano «rozzo di faccia e di mani» munito di regolare biglietto, ricevuto quale «mercede de cavoli» acquistati da un religioso barnabita ('legittimo' titolare dell'invito), ed è prima cacciato dal padrone di casa, e poi accolto

412 Questo è il c. d. «old order» descritto da ROSSELLI (*From Princerly Service*, pp. 2-12).
413 Il «collective patronage» alla base de *L'Alcasta* svelato da DE LUCCA (pp. 203-25) non è certamente un fatto isolato.
414 MORELLI, *La virtù*, p. 66. Non ricorre mai, il questi circoli, il nome del giovane Benedetto Pamphilj: a parte la controversa commedia data nella vigna di famiglia nel 1677, la sua committenza avrà modo di esplicarsi pienamente con la teoria di rappresentazioni date nel suo palazzo negli anni '80.
415 Il duca figura anche tra gli sponsor de *La donna ancora è fedele* di due anni prima (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 133-5 e 141-2).
416 TAMBURINI, *Due teatri*, p. 269.
417 Cfr. gli avvisi citt. in ADEMOLLO (*I teatri*, p. 102 e ss.) relativi alla «commedia del pubblico teatro», dai quali si apprende che in una recita «per evitare le confusioni sono stati invitati a parte tutti gli Oltramontani», e si annota, tra i costi dello spettacolo, la spesa «di 300 scudi ne' bollettini di majolica da darsi per segno di essere ammesso alla vista di questa Celeste Comica».

in un «posto separato, ma di buona vista acciò non fosse dalla numerosa nobiltà schernito»[418]. L'altra modalità, spesso impiegata in concomitanza alla precedente, è, come s'è visto, quella di coinvolgere una ristretta cerchia di interessati (che eventualmente, ma non necessariamente, possano riconoscersi sotto l'insegna di un consorzio accademico) rendendoli direttamente compartecipi dei rischi dell'impresa tramite sottoscrizione preventiva in cambio dell'acquisizione di quote di prestigio e privilegio che in certi ambienti (oggi come allora) valgono più di qualunque remunerazione. Entrambe queste tipologie produttive, in tutte le loro sfumature, afferiscono ad un modello di organizzazione che è, di fatto, prevalente in questi anni, e cui si può attribuire, per esigenze di brevità e chiarezza, l'etichetta di 'semi-pubblico'[419], in contrapposizione tanto alla 'democratica' affluenza del Tordinona, quanto all'ostentato elitarismo di certi allestimenti privati, sia che si rivolgano ad una ristretta cerchia di consanguinei[420], sia che abbiano invece una grande risonanza pubblica, come quelli che, in più di un'occasione, sono lasciati alla disposizione della regina, ossia «v'interverranno solo quelli che vorrà lei».

Per la prima dell'*Empio punito*, in effetti, la sovrana «non vi voleva donna alcuna» (tanto che la stessa ospite Maria Mancini è costretta ad assistervi in incognito)[421], e si fa accompagnare da ben «26 Cardinali, mancarono li 6 Vescovi, Lodovisio, Orsino, Delci e Carlo Barberino»[422], un'affluenza che la dice lunga sugli interessi mondani del Sacro Collegio[423]. L'assidua presenza di Cristina in consessi riservati agli uomini, e per di più religiosi, non è comunque un fatto isolato, se è vero che durante lo stesso carnevale Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano, alla commedia allestita dai Padri Somaschi del Clementino si porterà dietro un corteo di 50 dame[424]. Il perpetuarsi di eccessi di tal genere conducono nel 1682 al divieto papale di «rappresentare le comedie conforme al solito» in quel collegio[425], mentre qualche anno prima, al fine di impedire la condotta lasciva delle dame, Sua Santità

---

418 Avviso cit. in STAFFIERI, *Colligite*, p. 67.

419 Il Capranica degli inizi, ad es., fu «un teatro privato del tutto particolare, e cioè non accessibile a tutti, quindi non pubblico, ma gli spettacoli cui era permesso accedere furono sempre a pagamento. […] Con la ristrutturazione del 1694 […] il teatro Capranica può finalmente dirsi pubblico» (CANNIZZO, *Vent'anni di storia*, p. 38). In un dispaccio indirizzato ad Ippolito Bentivoglio si conferma che, per le due opere in programmazione durante il carnevale del 1680, «si permise la vendita de' palchetti, non de' bollettini» (MONALDINI, *L'orto*, p. 422): in effetti, una ricevuta coeva ci informa dell'assegnazione di un palchetto del teatro alla Pace (per l'*Onestà negli amori*) al «Sig.r Prencipe [Giovan. B.] Panfili […] havendo già pagato per le spese alli Artisti di sua contributione scudi quaranta […]» (rip. in NIGITO, *La musica*, p. 233). Allargando lo sguardo, similari forme ibride di impresa si riscontrano anche nel teatro degli Intronati a Siena e presso il Formagliari di Bologna, gestito dall'Accademia dei Riaccesi (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 261-4).

420 Nel frontespizio del libretto ms. di *Amore, amicizia e costanza*, ad es., la dimensione di «trattenimento familiare dell'Eccellentissima Signora Duchessa di Zagarolo» è particolarmente in evidenza.

421 Dispaccio del 23.II.69, cit. in ADEMOLLO, *I teatri*, p. 112.

422 Dispacci del 30.I e 18.II.69, ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 111-2.

423 In rarissime occasioni la Regina non invita i porporati: è quanto si annota, ad es., in occasione della prima de *L'onestà negli amori*, per la quale si fa accompagnare solo dal fido Decio Azzolino (avviso del 7.II.80, ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 159-60). La costanza dell'impegno cardinalizio emerge anche in una comunicazione del dicembre del 1667, in cui se ne segnalano ben 12 alle «comediole» recitate in casa della principessa di Rossano (ancora ADEMOLLO, *I teatri*, p. 108).

424 Dispaccio del 3.III.69 (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 113). Nel 1681 «S. S.tà haveva ordinato che nelle azzioni, tanto nel detto Collegio Clementino, quanto nel Seminario Romano, non si ammettessero donne […] essendo quelli luoghi religiosi. Ma perché la regina di Svezia, come regina non si intende compresa in tali prohibitioni, né forse il pontefice ebbe intenzione di comprendervela, pensò di intervenirci» (MORELLI, *La musica a Roma*, p. 129).

425 Lettera del 7.II.82 (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 166); il bando sarà reiterato negli anni successivi (cfr. STAFFIERI, *Colligite*, p. 57: «[il] Papa non ha voluto né meno per questo carnevale dar licenza alli collegij, e seminarij di far commedie, dicendo che faran meglio a studiare che perder il tempo in cose di niun rilievo»).

aveva ordinato l'abbattimento dei tramezzi dei palchetti (al teatrino del Corso?), salvo poi fare un repentino dietro-front perché «adesso che li palchetti sono scoperti, pubblici sono anche li scandali»[426].

Il munifico e galante Colonna offre un'altra delle repliche del suo *Empio* a Caterina Rospigliosi, che invita le dame (ma non le principesse!) e alcuni ambasciatori, qualche cardinale e tutta la sua casata[427]. D'altronde, il 1669 è il secondo e ultimo anno del «pontificato allegro»[428] di Clemente IX, che s'era aperto con le magnifiche (e dispendiose) rappresentazioni della *Comica*, forse apprezzate più per le «colazioni laute di candite, confetture, acque e vini freddi»[429] e per i sollazzi della nobiltà interveniente[430] che per le qualità dell'opera.

L'apertura del Tordinona impone di evitare che il gran concorso di astanti possa degenerare in spiacevoli incidenti: è necessario quindi intimare ai «virtuosi» e ai «comici», «sotto pene pecuniarie e corporali anco gravissime», di «portarsi con ogni dovuta modestia nelli loro portamenti costumi recitamenti e gesti ne in modo alcuno dar causa di risse o contrasti», e soprattutto vietare il porto d'armi (anche ai prelati!) e proibire l'accesso alle cortigiane[431]. Diversi problemi sono poi collegati al pagamento del biglietto: tra la gente che entra senza pagare (compresi i servitori di casate importanti come gli Altieri), e quelli che falsificano i bollettini, i conti del neonato teatro pubblico non tornano mai[432], e lo stesso divieto di far mercato dei biglietti è apertamente eluso, tra gli altri, dallo stesso nipote del papa, don Livio Odescalchi. Il problema è così diffuso che diventa persino oggetto di parodia, come questa che circola tra i commenti degli avventori della «Speziaria di Frascati» che fa da intermedio al *Tirinto*[433]:

---

426 «Per le commedie in case particolari chi voleva star bene col papa si adattava a fare rappresentazioni una sera per sole donne, un'altra per soli uomini. Don Benedetto Panfili, non avendo osservato questa regola, incontrò il disgusto papale» (cfr. gli avvisi del febbraio 1677, ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 150-2).

427 Dispaccio del 20.II.69 (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 112).

428 Così lo definisce l'ambasciatore genovese Raggi il 30.I.69 (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 110).

429 MORELLI, *La musica a Roma*, p. 122; anche il Raggi, 4.II.68, menziona i «rinfreschi continuati in ogni fin d'atto et una gran confettura alle titolate Dame, Cardinali et Ambasciatori nel tempo che si sta attendendo che cominci» (ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 103-4).

430 «Alla commedia del pubblico teatro molti vi vanno più per vedere le allegrie, girandole, mangiamenti et altro che si fanno ne' Palchetti per causa della marchesa Paleotti, contestabile e sua consorte et Don Vincenzo [Fra' Vincenzo Rospigliosi, nipote del Papa] andando tutti confusamente da un palchetto all'altro, che per vedere la predetta commedia» (avviso del 4.II.68, ADEMOLLO, *I teatri*, p. 104).

431 Bando pontificio del 7.I.71 (ADEMOLLO, *I teatri*, pp. 132-3) che, tra l'altro, proibisce anche «di far rumore e le fischiate a disturbar i comici sotto pena di tre tratti di corda in pubblico».

432 CAMETTI, *Il teatro*, pp. 64-5; durante una recita dell'*Idalma* alcuni clandestini, assiepatisi sopra la soffitta del Capranica, «per miracolo non precipitarono sopra l'audienza» (avviso del 10.II.80, ADEMOLLO, *I teatri*, p. 160).

433 *Tirinto*, intermedio II, cc. 105-6: la «comedia» di cui si discute è ovviamente quella cui i presenti stavano assistendo in diretta.

LISA: Male lingue che siete:
La comedia non è di Tordinona,
Dove lice a chi spende
Parlar come l'intende:
A quella dell'Ariccia
Non vi pagaste alcun pure un baiocco
O animali da soma [?]

Anselmo: Sì, ch'a quelle di Roma
Non entravimo a scrocco?

L: O furfantoni, anfo!
E tanto mal dicevi?
E vi veniva in stufo?
O razze maledette,
Mormoratori indegni,
Non vi basta scroccare i cinque giuli
Che fate incriticare i bell'ingegni[!]

2. Peculiarità drammaturgiche

2.1 Considerazioni preliminari

Prima di scendere nel dettaglio, si propongono all'attenzione del lettore alcune tabelle in cui i titoli sono raggruppati secondo criteri di affinità, in maniera da evincere i dati salienti necessari al prosieguo della trattazione: questi schemi in parte costituiscono l'esplicazione dei dati già riportati, in forma sintetica, al § 1.3, tab. 3, e, come quella, non comprendono i drammi per musica d'importazione (cui è dedicato il § 3.2), ma soltanto quelli di produzione locale. A testimonianza di quanto già affermato in precedenza, non sempre si riesce ad inquadrare ogni titolo in una categoria ben determinata, e questo vale tanto nel caso in cui le fonti, anziché la documentazione esistente, appaiano alquanto laconiche (come ne *L'amore ingegnoso*), quanto nell'ipotesi, tutt'altro che peregrina, che un dramma riassuma in sé caratteristiche comuni a diversi ambiti. L'argomento del *Moro per amore*, ad esempio, è quello di una tipica opera regia, e il registro espressivo medio-alto lo conferma, ma l'esiguo numero di scene e mutazioni per atto, coniugato ad una rosa di interlocutori essenziale, richiamano alla mente le caratteristiche di molte CM; *La gelosa di se stessa*, dramma dell'«infecondo» Arcangelo Spagna del 1689, mischia il tono e l'ambientazione cittadina cari alla commedia burlesca con una limitatezza di interpreti e apparati paragonabile solo ai DPM; la patina pastorale di cui è connotata *Amor vince fortuna* si stempera solo alla fine, quando i due giovani villici amanti, allevati dalla semi-seria nutrice Garbina, si scopriranno in realtà di sangue reale[1]. D'altronde, sul finire degli anni '80 commistioni di questo tipo sono all'ordine del giorno, e la cosa non sorprende affatto, se si pensa al profondo ripensamento delle strutture dell'opera in musica che proprio in quel periodo giungeva a maturazione: non rientrano comunque in alcuna tabella il «dramma sacro per musica» *Da un colpo due piaghe*, destinato alla lettura e non alla messinscena, o spettacoli particolari come *Il visir amante geloso*, «introduzione drammatica per un lotto» di Lorenzani-Lanciani del 1685, e il celebrativo *Trionfo di Buda conquistata dall'armi austriache* del marchese Santinelli.

[1] Cfr. § 2.3; nell'intreccio è assente la seconda coppia di innamorati.

2.2 Ripartizione per tipologie

2.2.1: Drammi per musica (DM)

titolo[2]	**anno**	**luogo**	**librettista**	**compositore**	**ambientazione**			**balli**[3]	**scene/atto**[4]			**interloc.**[5]		**scenografie**	**mutaz./atto**[6]		
					prologo	**dramma**	**intermedi**[7]		**I**	**II**	**III**	**s**	**b**		**I**	**II**	**III**
*Amante inimica**	68	/	Beverini	/	/	Tarso	/	/	23	27	20	11	2	Campagna/padiglioni Reggia Gabinetti Bosco Stanze/prigione Steccato	5	2	2
Empio punito	69	P. Colonna in Borgo	Acciaioli & Apolloni	Aless. Melani	/	Pella	1Giardino 2Reggia Pros.	1Paggi/Mori 2Mostri 3Statue	*17*	*21*	20	11	3	Stalla Bosco/marina Cortile regio Stanze Acrimante Giardino Galleria Palazzo Prigione d'Acrimante Logge di corte Giard/Pal. Tidemo Antro Cocito	*4*	*5*	7

[2] I drammi mai rappresentati sono segnalati dalla presenza di un asterisco (*) dopo il titolo.
[3] Il numero si riferisce alla collocazione dei balli (0: dopo il prologo; 1, 2 o 3, in conclusione dei rispettivi atti); se non è esplicitato il nome dei personaggi intervenienti, si sopperisce con l'indicazione della tipologia di danze riportata in corsivo.
[4] Il numero in *corsivo* segnala la sottrazione delle scene buffe terminali (c. d. pseudo-intermedi) dal computo totale di ogni atto.
[5] Si distingue tra interlocutori **s**eri e **b**uffi.
[6] È conteggiata anche la mutazione collocata in apertura d'atto; i numeri in *corsivo* indicano l'esclusione, dal totale, delle mutazioni relative agli pseudo-intermedi.
[7] Il numero si riferisce alla collocazione degli intermedi, a seconda che si trovino dopo il 1° o 2° atto; se non è esplicitata l'ambientazione, si sopperisce con la menzione degli interlocutori riportata in corsivo.

titolo[2]	anno	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli[3]	scene/atto[4]			interloc.[5]		scenografie	mutaz./atto[6]		
					prologo	dramma	intermedi[7]		I	II	III	s	b		I	II	III
Alcasta	73	T. Tordinona	Apolloni	Pasquini	/	Efeso	1*Vafrindo*	1Schiavi 2Cavalieri e Dame	*14*	17	16	9	2	Camera con letto Prigioni Reggia Cortile Giardino Tempio di Diana	4	2	2
*Rodrigo**	77	/	Garuffi	/	Palude stigia	Toledo	1Campi elisi 2Selva mirti	0Geni 1Donne ill. 2Geni, Furie	7	8	7	1	0	Palazzo incantato	1	1	1
*Moro per amore**	/	/	Orsini	Stradella	/	[Messina]	/	/	7	10	9	6	1	Appartamento regio Galleria Giardino reale Cortile Stanza d'udienza	3	6	5
Lisimaco	81	T. Pace	G. Sinibaldi	Pasquini	/	Susa	/	1Demoni 2Tedeschi	19	19	24	7	2	Campagna/padiglioni Cortile Giardino/fonte Tempio Carcere Campagna/mare Anfiteatro	3	5	5
Falso nel vero	82	P. Colonna SS. Apostoli	Caffarelli?	Caffarelli?	/	Corinto	/	/	14	14	13	7	1	Scoglio/mare Galleria Porto mare Appartamenti reali Giardino Campagna/padiglioni Prigione	5	2	3

titolo[2]	anno	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli[3]	scene/atto[4]			interloc.[5]		scenografie	mutaz./atto[6]		
					prologo	dramma	intermedi[7]		I	II	III	s	b		I	II	III
Arsate	83	P. Orsini	Orsini?	?	Bosco/mare	Cipro	1Spiaggia 2Bosco/mare	1Soldati 2Ninfe e Pastori	*14*	*18*	20	7	3	Bosco/mare Galleria Portici Bosco/capanne Spiaggia Campagna/padiglioni Proscenio/capanne Carcere Giardini reali	*4*	*5*	7
Arianna	85	P. Colonna SS. Apostoli	A. T. Sinibaldi	Pasquini	/	Atene	/	1Mostri mar. 2Sileni e Bacchetti	18	16	18	7	2	Tempio di Pallade Sala regia Cortile Giardino Porto di Atene Appartamento reale Cortile/città Logge Boscaglia/mare Campagna/padiglioni Muraglie di Atene Giardino delizioso	5	4	6
Giochi troiani	88	P. Colonna SS. Apostoli	Capece	Pasquini	/	Troia	1*Morfeo* 2Anfiteatro	1Sogni 2Giochi	13	17	14	6	3	Bosco suburbano Campagna/mare Cortile regio Giardino fiori Anticamera Anfiteatro/trono Tempio di Pallade Camere con alcova	3	3	3

titolo[2]	anno	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli[3]	scene/atto[4]			interloc.[5]		scenografie	mutaz./atto[6]		
					prologo	dramma	intermedi[7]		I	II	III	s	b		I	II	III
*Amante del suo nemico**	88	/	Ottoboni	Lanciani	/	Pafo (Cipro)	/	/	15	13	17	7	1	Stradone/città Quarto di fiori/Giard Sala regia/trono Bosco suburbano Anfiteatro Piramidi/mausoleo Prigioni/notte Porto di mare/barca Gabinetto di Ergena Tempio/colosso dea Reggia del sole/nubi	4	3	4

2.2.2: Drammi musicali burleschi (DMB)

titolo	an.	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli	scene/atto			interloc.		scenografie	mutaz./atto		
					prologo	dramma	intermedi		I	II	III	s	b		I	II	III
Girello	68	P. Colonna in Borgo	Acciaioli [+Apolloni?]	J. Melani [+Stradella?]	Inferno?	Tebe	/	1Diavoli --- Satiri 2*Ballo*[*Giga*]	16	15	22	5	5	Città Logge/prigioni Bosco Inferno Stanza Pasquella Stanza reale Giardino Bosco/patibolo	5	5	7
Trespolo tutore	77	T. al Corso	Villifranchi (Beatucci?)	Pasquini	/	Villa	1*Despina*	1*Ballo*	13	25	14	3	4	?	?	?	?
Chi è cagion del suo mal pianga se stesso	82	P. Colonna SS. Apostoli	Acciaioli	Acciaioli?	/	Roma	1Scuola 2Camera	1Ragazzi 2Pasquali	11	15	17	3	2	Città Cortile Scuola Città/loggia Giardino Camera Galleria	3	4	4

2.2.3: Commedie in musica (CM) e favole drammatiche musicali (FDM)[8]

titolo	an	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli	scene/atto			interloc.		scenografie	mutaz./atto		
					prologo	dramma	intermedi		I	II	III	s	b		I	II	III
<u>*Tirinto*</u>	72	P. Chigi (Ariccia)	Acciaioli & Apolloni	Pasquini	Piazza Navona	Ariccia	2Frascati	1Cucchialini 3Sposi	5	7	10	6	1	Ariccia Montecavo Bosco Giardino	2	5	2
<u>*Adalinda*</u>	73	P. Chigi (Ariccia)	Montevecchi & Apolloni	Agostini	Porto	Anzio	2Bottiglieria	1*Balletto* *Sarabanda* 3*Gavotta* *Sarabanda* *Allegro*	8	7	8	6	2	Mare/porto Città Giardino Sala/camera Campagna	4	5	3
Donna ancora è fedele	76	T. al Corso	Bernini	Pasquini	[Parnaso]	Frascati	/	1Lotta 2Ninfe	9	11	10	4	2	Giardino Campagna Teatro Anticamera	3	3	3
[<u>*Villeggiatura di Frascati*</u>]*	/	/	De Totis? Bernini?	Scarlatti?	/	Frascati	/	?0*Balletto*	12	15	16	4	2	[Villa]	?	?	?
Onestà negli amori	80	T. alla Pace	Bernini	Scarlatti	*Onestà*	Algeri	/	1*Ballo* [*Giga*] 2*Balletto*	15	14	19	5	2	Galleria/balcone Deserto/mare Giardino/torre Carcere	1	1	3
Idalma	80	P. Capranica	De Totis	Pasquini	/	Roma	/	/	11	18	15	5	2	Bosco/mare Cortile Galleria Giardino	3	6	3
Tutto il mal non vien per nuocere	81	P. Capranica	[De Totis]	Scarlatti	*Tilla*	Bologna	/	/	15	16	19	5	2	Cortile Camera Giardino Anticamera Teatro	5	5	3

[8] Le FDM evidenziate in tabella tramite <u>sottolineatura</u>.

titolo	an	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli	scene/atto			interloc.		scenografie	mutaz./atto		
					prologo	dramma	intermedi		I	II	III	s	b		I	II	III
Chi tutto vol, tutto perde	81	T. degli Erranti (Velletri)	Landi	?	/	Velletri	/	/	16	17	14	5	2	[Fonte] [Giardino/notte]	?	?	?
Dalla padella alla bragia	81	P. Barberini (Palestrina)	Contini	Olivieri	/	Palestrina	/	1Vignaioli 2Zitelle	15	13	9	4	1	Campagna Vigna con la casa	2	?	?
Guerriera costante	83	P. Orsini	Orsini	Scarlatti	*Musica*	Lisbona	/	/	8	11	9	4	2	?	?	?	?
Amor vince fortuna	86	P. Capece	Capece	Colonnese	*Amore/ Fortuna*	[Selve nei dintorni di Corinto]	/	/	10	10	11	4	1	?	?	?	?
Forza del sangue	86	P. Lorenzani	Lorenzani	Lanciani	/	Isola d'Elba	/	/	9	8	8	4	1	?	?	?	?
Figlio delle selve	87	P. Capece	Capece	Bani	*Marte, Venere*	Lesbo (campagne)	/	?0*Corrente Gavotta*	10	13	13	4	1	[Selva] ?	?	?	?
Amore al punto	87	P. Capranica	G. Sinibaldi	?	/	Tempe (Tessaglia)	/	/	18	13	18	4	2	Campagna deliz. Cortile Campagna/mare Giardino Gabinetto	3	4	4
Amore, amicizia e costanza	88	P. Mazzarino	Apolloni	?	/	Corinto	/	1Furie 2Mori	11	14	13	4	1	Giardino di Carà Albergo d'Ericlea P. zza principale	3	4	3
La gelosa di sé stessa	89	Collegio Salviati	Spagna	?	/	[Roma][9]	/	/	11	14	16	2	2	[strada con casa]	1	1	1

[9] Il libretto non specifica la collocazione spaziale della trama: si dà per buona la supposizione, del tutto plausibile, avanzata da D'ANTUONO, *Il teatro*, p. 223.

2.2.4: Drammi pastorali per musica (DPM)

titolo	an.	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli	scene/atto			interloc.		scenografie	mutaz./atto		
					prologo	dramma	intermedi		I	II	III	s	b		I	II	III
Forza d'amore	?	?	Apolloni	Pasquini		[Bosco]	/	/	4	3	5	3	0	?	1	1	1
Equivoci nel sembiante	79	P. Contini	Bernini	Scarlatti	/	[Bosco]	/	/	8	9	8	4	0	Boscareccia	1	1	1
Più timore che danno	85	P. Orsini	Contini	?	/	[Bosco]	/	/	6	7	10	4	0	Campagna boscareccia	1	1	1
Antro	86	P. Colonna SS. Apostoli	Santinelli	?	Camera con cembalo	[Bosco]	/	/	5	5	7	6	1	Boscareccia/torre Boscareccia/prat. Boscareccia/antro	1	1	2
Chi meno ama è più amata	86	P. Rospigliosi	?	?	/	Bosco d'Arcadia	/	/	8	10	9	4	0	Bosco d'Arcadia	1	1	1
*Pazzo per gelosia**	87	/	Minacci	/	/	Campagna deliziosa	/	1Pastori 2Ninfe 3Ninfe/Pastori	6	7	7	2	0	Campagna deliziosa	1	1	1

2.2.5: Spettacoli in musica di vario genere

titolo	an.	luogo	librettista	compositore	ambientazione			balli	scene/atto			interloc.		scenografie	mutaz./atto		
					prologo	dramma	intermedi		I	II	III	s	b		I	II	III
*Da un colpo due piaghe**	82	/	Duranti	/	/	Sciro[10]	1Casa del Piacere /	1Grazie/Sensi 2Amorini 3Virtù cardinali	*19*	18	21	7	2	Campagna Giardino Sala regia di Filotea Camere deliziose Casa del Piacere...con Giardino Deserto	3	2	5
Visir amante geloso	85	P. Lorenzani	Lorenzani	Lanciani	*Fama*	Paese de' Turchi	/	/	1	1	1	2	1	Bosco	1	1	1
Il trionfo di Buda	87	?	Santinelli	?	/	/	/	1Demoni/Furie 2Intellig. celesti 3Ninfe?/Silvani?	1	1	1	3 3 4	0 0 0	Bosc. alp.→inf.→alp. Celeste, maritt. e bosc. Bosc., barca e alberi	3	1	1

[10] «[…] ma può farsi ove più piaccia».

2.3 Argomento e ambientazione

Dagli anni '60 in poi, quelli della 'maturità' dell'opera impresariale, il filone vetero-romano è, com'è noto, il serbatoio prediletto da cui i librettisti attingono per l'elaborazione dei loro drammi[11]: se per gli spettatori lagunari la scelta giustifica e favorisce l'immedesimazione del ruolo guida di Venezia con la gloria e la potenza della Roma dei cesari, anche nei confronti dell'incombente minaccia ottomana[12], non è detto che lo stesso possa dirsi per i diretti discendenti di tale stirpe di condottieri e imperatori. Infatti, a differenza dei titoli d'importazione, quasi tutti selezionati da questo repertorio[13], sembra che i letterati capitolini, ogniqualvolta si apprestino a proporre un nuovo dramma per musica da allestire in città, evitino accuratamente l'argomento storico di ascendenza latina, pur infarcito di succose vicende d'invenzione, per abbracciare la strada della trama originale di esotica ispirazione, ambientata in una Grecia senza tempo (come alcuni dei primi titoli allestiti nel neonato teatro di palazzo Colonna)[14] o, meglio ancora, nel vicino Oriente: Efeso per *L'Alcasta*, o Cipro per *L'Arsate* e l'incompiuto *Amante del suo nemico*[15]. Se, come nel caso del *Lisimaco* di Sinibaldi o della *Statira* di Ottoboni (1690), si pesca ancora tra la storiografia antica (Quinto Curzio Rufo e Trogo Pompeo da un lato, Plutarco e Plinio il vecchio dall'altro[16]), è solo per trattare vicende che ruotino comunque attorno alla figura di Alessandro Magno a Susa e Damasco: persino la trama del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina conosce uno slittamento geografico nella macedone Pella dell'*Empio punito*.

In generale, tutte le opere regie vivono, come di consueto, degli intrighi sentimentali e dei giochi di potere di nobilissimi governanti, spesso in incogniti abiti servili[17], e a volte a loro stessa insaputa[18]. Alcuni temi si rincorrono, più di altri, tra un titolo e l'altro, come il conflitto tra affetti e ragion di stato che sta alla base de *Il falso nel vero* e dell'*Alcasta*, l'*Amor per vendetta* di questa eroina e quello, simile, di Alidora, *Amante inimica* del parricida re Cleomede[19], o il travestimento con cambiamento di sesso, comune ancora alla stessa Alidora, ad Alcasta[20] e al fratello Lico («in abito donnesco chiamato Liarta»),

---

[11] Tra il 1661 (*Annibale in Capua*) e 1700 (*Lucio Vero*), Giovanni MORELLI elenca quasi una settantina di titoli del genere, un numero impressionante; tuttavia, «la poca, impoverita e monocroma storiografia romana che si esercita nei melodrammi veneziani ambientati a Roma va a stemperarsi in una nebbia di aure mitologiche, sempre identiche, squisitamente erotico-metamorfiche» (*Il filo*, pp. 248-9 e 256).

[12] ROSAND, *Opera*, pp. 125-6.

[13] Escludendo i vetusti *Giasone* e *Dori*, l'unica, vera eccezione alla regola è costituita dalla ripresa della *Tessalonica* nel 1683, tratta comunque dalle *Historiae* di Giustino (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 550).

[14] *Il falso nel vero* (1682), *L'Arianna* (1685) e *Il silenzio d'Arpocrate* (1686).

[15] Anche *L'Aldimiro* del romano De Totis, dato a Napoli nel 1683 e ripreso in 'patria' cinque anni più tardi, è ambientato ad Efeso.

[16] HOLMES, *Introduction* a SCARLATTI, *La Statira*, p. 7.

[17] È il caso, ad es, del *Moro per amore* Floridoro, fintosi schiavo con nome di Feraspe.

[18] Paride, nei *Giochi troiani*, si crede figlio del pastore Niso anziché del re Priamo.

[19] I punti di contatto tra l'argomento dell'*Alcasta* e quello dell'*Amante inimica* sono molteplici, ma si tratta comunque di intrecci originali: la tardiva traduzione del *Cid* di Corneille, «accomodata per le scene alla maniera italiana» sotto il titolo de *L'amante inimica, overo il Rodrigo, gran Cidd delle Spagne* (Bologna, 1699), non ha nulla a che vedere con essi.

[20] Anche il DPM *Chi meno ama è più amata* si apre con «Rosilla in abito da Uomo».

e ad Eusiride, «sorella di *Arsate* in habito da huomo sotto nome di Lucillo»[21]: camuffamenti siffatti sono d'altronde una presenza consueta nel teatro spagnolo, e appaiono recepiti dalla drammaturgia rospigliosiana fin dal *Chi soffre speri* del 1637[22].

D'altronde, il *Burlador* non è l'unica commedia spagnola messa in musica in questi anni: se Carlo Sigismondo Capece dichiara apertamente quanto i suoi *Giochi troiani* siano debitori dei *Los Jeugos Olimpicos* di Agustin de Salazar y Torres, d'origine ispanica sono pure gli argomenti de *La gelosa di sé stessa* e della *Caduta del regno dell'Amazzoni*, modellati rispettivamente su *La Celosa de sí misma* (ancora di Tirso)[23] e *Las Amazonas* di Antonio de Solis y Ribadeneyra. Accanto a questi esempi, anche le vicende di diversi titoli originali, costellati di duelli d'onore, si ispirano con evidenza alla drammaturgia del *siglo de oro*[24]: l'influenza iberica, di fatto, viene meno soltanto sul finire del secolo, per lasciar posto all'emergente tragedia classicista francese, il cui peso è rafforzato a Roma dalle numerose traduzioni di drammi di Racine e Corneille operate da padre Filippo Merelli per i convittori del Clementino, almeno a partire dallo *Stilicone* del 1698[25].

La varietà di argomento e di ambientazione delle CM, improntate al fascino del forestiero (Bologna, Messina, l'Elba) o addirittura dell'esotico[26], vale a distinguerle nettamente dai DPM, animati dalle peripezie amorose di ninfe e pastori che ingannano il loro tempo in contesti boscherecci, e in parte anche dalle FDM, caratterizzate dall'insistenza sui luoghi suburbani della Capitale[27] In verità, a prescindere dalla collocazione spaziale, nel caso di CM e FDM si tratta sempre di spettacoli fortemente allusivi al contesto locale[28] e, comunque, di soggetto cittadino[29], seppur piegati, col volger degli anni, quasi all'offrire una versione in formato ridotto del grande dramma per musica, un surrogato da allestirsi, in forma più o meno privata, nei piccoli palazzi principeschi al riparo dalla censura papale. In

---

[21] Ne *L'amore ingegnoso* i due fratelli regnanti, l'effeminato Fernando e la battagliera Lucinda, si scambiano le rispettive vesti per combattere il nemico Aidulfo, mentre la *guerriera costante* Clorinda si travestirà da Oreste per entrare in confidenza con l'amato Olindo.

[22] PROFETI, *Rospigliosi*, p. 141.

[23] D'ANTUONO, *Il teatro*, pp. 222-25.

[24] Si tratta de *Il falso nel vero* (III,1-2), e delle CM *Tutto il mal* (II,15) e *L'amore al punto* (III,6-7); quand'anche la soluzione di spada non abbia realmente luogo, viene comunque evocata nell'*Amante del suo nemico* I,[10]-11, e caldamente consigliata dal 'napoletano' (?) *Aldimiro* a Lisardo (II,16): «Si decidon col ferro | Gli amorosi litigi | Sfida Rosmiro a singolar tenzone» (il pavido servitore ovviamente farà di tutto per non seguire il consiglio: «Ma questa volta a fe' non l'ubbidisco; | La roba mia non l'ha d'avere il fisco»).

[25] A questo cambio di pagina è legata anche la sostituzione dei consueti intermedi cantati con «balli figurati caratterizzati da una componente pantomimica e acrobatica» (ANDREETTI, *Eroi*, p. 170 e ss.).

[26] A volte le CM prendono in prestito dai coevi DM scenari quali le città di Algeri, Tunisi e Tempe, o, ancora una volta, l'isola di Cipro, come nel caso de *Gli equivoci in amore, ovvero la Rosaura*, opera del giurista Giovan Battista Lucini musicata da Scarlatti e più volte replicata al palazzo della Cancelleria degli Ottoboni all'inizio degli anni '90 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 633-4).

[27] A questi si può aggiungere Capua, centro di riposo e villeggiatura fin dall'epoca imperiale.

[28] Nella città papale si svolgono le vicende dell'*Idalma* e del DMB *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso*, in cui il paggio Lucillo mostra alla padrona «il Culiseo con l'invetriate» (I,5), e uno stizzito Don Grisanto si rivolge così a Dorisbe: «Non voglio saper altro, io fo' divorzio: | Tu fa' figli a Frascati, io a Monteporzio» (II,9). Viceversa, l'intento di parodiare il modello più 'nobile' di dramma per musica emerge, nel *Girello*, fin dalla collocazione della trama nella mitica Tebe.

[29] Dorillo, nell'*Idalma*, ricorda di esser nato in Trastevere (II,7), e più avanti (III,11) si scaglia così contro un certo provincialismo di vedute, da cui è probabile non fossero esenti neppure molti degli astanti: «1. È un pensier cocciuto e folle | Delle femmine romane, | Che di là da Ponte molle | Non vi sia terra, né pane. | 2. Che sol Roma il mondo sia | Han fermato per assioma: | E non san ch'è una pazzia, | Perché il mondo è fuor di Roma».

questi drammi, di fatto, il patriziato romano rappresenta se stesso tramite personaggi assimilabili al proprio rango sociale[30], che si fanno portatori di vicende, aspirazioni, pregiudizi e paure del tutto condivisibili con la platea degli uditori[31]. Tra i protagonisti si ritrovano il «Governatore dell'Ariccia» Filandro (*Tirinto*), il «nobile d'Anzio» Alearco, tratteggiato non senza un pizzico di caricatura, e il «nobile sabino» Sifrido (*Adalinda*), con relativa discendenza, o ancora il villico Gordiano di Preneste (*Dalla padella alla bragia*)[32]; nella *Donna ancora è fedele* sono i cavalieri romani Alidoro e Roberto ad essere accompagnati dalle rispettive spasimanti, così come Lindoro e Celindo nell'*Idalma*, Alessandro ne *La libertà nelle catene* del 1690, e i 'colleghi' felsinei Olindo e Celidoro in *Tutto il mal*[33]. In ogni caso, re e principesse sono scomodati soltanto quando la rappresentazione è messa in piedi per omaggiare importanti dedicatari coronati, quali i principi elettori di Baviera (*Amor vince fortuna* e *Il figlio delle selve*) o il duca di Borgogna, nipote del re Sole (*La guerriera costante*)[34]. All'immedesimazione di committenti e astanti contribuisce inoltre la circostanza che molti intrecci siano fondati sul rapimento dei protagonisti ad opera di stranieri provenienti dal mare, un tema molto sentito in anni dominati dall'incombere della minaccia turco-ottomana[35]: alle favole ariccine e alla *Forza del sangue*, i cui antefatti sono quasi sovrapponibili l'uno all'altro, si può aggiungere l'*Onestà negli amori*, in cui recitano il «potentissimo corsaro in Algieri» Giafer e il collega Rosanno, e molti altri[36]; quando il pericolo sembra scampato, non si manca di farne menzione («Tutti i Turchi son morti | Qual nuova vuoi che sia»)[37], se ne festeggia la vittoria (*Il trionfo di Buda*) o si dedicano libretti e spettacoli ai valorosi combattenti[38].

Uno dei temi più ricorrenti nelle commedie è naturalmente quello che verte intorno alla costanza degli amanti, messa a dura prova da macchinazioni e raggiri escogitati *ad hoc* dai rispettivi *partner*: se Florinda resiste stoicamente alle (finte) avances di Roberto, e non abbocca alla farsa messa in

---

30 In quest'ottica emergono a tutto tondo le divergenti scelte melodrammatiche del Contestabile, perfettamente in linea, da un lato, con lo sforzo di affermare la propria supremazia in ambito cittadino, e dall'altro di opporre la rivendicazione di una presunta sovranità all'autorità papale.

31 La trama della *Villeggiatura*, ad es., è tutta intessuta sul reciproco legame amoroso, di norma impossibile nelle società d'antico regime, di due coppie di fratelli (un *cliché* comune anche a *Gl'equivoci nel sembiante*, *Tutto il mal non vien per nuocere*, e molti altri), ma di diversa levatura, essendo luna formata da aristocratici, e l'altra da nobili depredati e ormai ridotti in condizione servile: su tale ipocrisia di corte si scaglia, in III,5[6!], la critica del giardiniere Silverio.

32 In *Dov'è amore e pietà* VAFRINO chiude così l'atto II, riferendosi a Barce: «S'ora in Roma fuss'io, | Ch'ella è il paese mio, | Presso Piazza Colonna | Condur vorrei quest'impazzita Donna».

33 Nel *Clearco* del 1661 abbiamo un «cavaliero di fortuna» nel ruolo del titolo, insieme agli «isolani» Almiro e Rosaura.

34 Questo titolo fa parte di un progetto drammaturgico più complesso, a firma di Filosinavoro [Flavio Orsini], e, con tutta probabilità (nonostante il silenzio del ms. vaticano: cfr. le argomentazioni addotte da ROSE, *Two Operas*, p. 428 e ss.) musicato da Scarlatti: terminato il I atto della commedia in prosa *La dama di spirito geloso* (introdotta da un prologo in cui la Musica è costretta a recedere dai suoi propositi, visto il ritardo dello stuolo dei suoi «seguaci») «si finge, che per esser stato chiamato alla Porta uno de' recitanti, non possa proseguirsi la Comedia, dandosi à credere all'Udienza, che sia obligata à partire, e finalmente per non defraudare la venuta degl'uditori, si prende la resolutione di far recitare il seguente Drammetto imparato da quei Musici, che doveano fare gl'Intermedij, e così si da principio all'Opera in Musica»; l'alternanza dei due lavori determina lo svolgersi di questa singolare «comedia in comedia». Nel corso della stessa stagione anche il DM *Arsate*, dedicato dall'Orsini addirittura al Re Sole in persona, vive del medesimo intento celebrativo.

35 Per una sintetica panoramica sullo svolgersi della guerra contro il Turco in quegli anni si veda MORELLI, *Per alcuni effetti*, pp. 203-15.

36 In *Amore, amicizia e costanza* sono turchi la maggioranza degli interlocutori; anche nell'antefatto dell'*Arsate* si narra che il protagonista «fu assalito da Masnadieri Arabi».

37 Così Lesbina in *Chi tutto vol* (III,8).

38 Questo l'incipit della dedica di *Amor vince fortuna*: «Nella liberazione di Vienna, che tutto il Mondo Christiano riconosce in gran parte dall'invitto valore di V. A. Elettorale […]».

scena dall'amato Alidoro, rivelandosi autentica *Donna fedele*[39], ne *L'amore al punto* è la coppia di ex innamorati Oreste e Belisa ad esser chiamata a dimostrare la genuinità del proprio trasporto verso i nuovi compagni, con esiti scontati quanto improvvisi. Nelle CM e FDM il sostanziale rispetto delle arcinote unità aristoteliche di azione, tempo e luogo è dovuto, più che a considerazioni di carattere estetico[40], alla congenita limitatezza degli interlocutori coinvolti, unita alla frequente persistenza dell'intreccio in un unico contesto spaziale, eventualmente collegato a poche ambientazioni limitrofe (comunque segnalate dalle relative mutazioni)[41]. Gli eventi sono concentrati in ambiti temporali piuttosto ridotti, senza quei bruschi salti in avanti che costituiscono, invece, la sbandierata novità della drammaturgia dei commediografi iberici, e che spesso sono recepiti nei drammi per musica di ampio respiro (un esempio su tutti, l'*Empio punito*): l'allocazione dell'intero II atto dell'*Onestà* in un «Deserto horrido con Mare tempestoso», così come il repentino spostamento dell'azione e dei personaggi dell'*Idalma* dal «Bosco con mare» delle battute iniziali a Roma appaiono pertanto assolutamente eccezionali, a fronte, ad esempio, della fissità che contraddistingue titoli come *La forza del sangue* o il *Figlio delle selve*. In ogni caso, assai di rado è esplicitato il tempo della narrazione: se il lungo antefatto dell'*Adalinda* è l'unico a rimandare ad un'epoca ben precisa (l'invasione dei Goti, al crepuscolo del periodo imperiale), nulla è dato sapere in merito al *Tirinto*, né, a maggior ragione, riguardo agli altri titoli nei cui libretti l'argomento del dramma è assente, e per i quali si può assumere una collocazione temporale pressappoco coeva all'epoca della rappresentazione[42]: del tutto eccezionale, ma assolutamente sintomatica, risulta infine l'esatta coincidenza di tempo e luogo della finzione con la realtà esplicitata nel contratto matrimoniale stipulato dai due servi in *Chi tutto vol, tutto perde*, II,12[11!]:

FRONTONE: Velletri questo dì
LESBINA: Quindici maggio
FRONTONE: Anno mille sei cento & ottant'uno.

Un'analoga tendenza si riscontra nei libretti scritti da Carlo Maria Maggi per il teatrino dell'Isola Bella di Vitaliano Borromeo: in essi agiscono servitori che, specie nei prologhi, ma non solo, alludono scherzosamente alle circostanze del loro servizio in loco[43]; è noto d'altronde il legame esistente tra questa corte e l'ambiente capitolino, testimoniato, tra l'altro, dalla fitta corrispondenza intessuta tra il padrone di casa e il fratello, il cardinale Gilberto, avente spesso ad oggetto lo scambio di musici e,

[39] Qualche anno dopo, a Velletri si riprendono queste trame, complicandole ulteriormente con l'inserimento del personaggio-cerniera (cfr. § 2.4) Alidoro, che *tutto vol* (l'amore, a turno, delle due donne) e *tutto perde*.
[40] Quanto questo tema fosse ancora vivo nella mente di poeti e librettisti emerge, per es., dalla prefazione al «Cortese Lettore» del DM *I giochi troiani*, in cui Carlo S. Capece ribadisce, punto a punto, come la sua trasposizione de *Los Juegos* sia stata compiuta nell'ossequio dei principi aristotelici.
[41] È il caso, ad es., del *Tirinto*, le cui vicende si dipanano tra l'Ariccia, il bosco e il vicino Montecavo.
[42] A volte qualche dato in merito si può evincere dal corpo del libretto: la trama della *Villeggiatura di Frascati*, ad es., allude al breve conflitto franco-spagnolo dell'inverno a cavallo tra 1677 e '78, originatosi dalla rivolta di Messina dell'anno precedente (LIONNET, *A Newly Found*, p. 80).
[43] CARPANI, *Drammaturgia*, p. 129 e ss.

soprattutto, di partiture[44].

Ciò che stride con i dettami della *Poetica* è piuttosto la mancanza di unitarietà del registro espressivo, connotata principalmente dalla presenza del «grave unito al faceto»[45], una commistione quasi 'barberiniana', che CM e FDM condividono *in toto* con i DM: di essa si parlerà diffusamente al § 2.6.

[44] CARPANI, *Drammaturgia*, pp. 65-76.
[45] La cit. è tratta dalla «Protesta» inserita nel libretto del *Silenzio d'Arpocrate*.

2.4 Qualità degli interlocutori e reciproche relazioni

Si è appena accennato ad alcune caratteristiche comuni a diversi protagonisti dei drammi, quali l'estrazione sociale o l'origine: adesso è il momento di indagare come si sviluppino le loro reciproche relazioni nello svolgimento di ogni *fabula*, al fine di indagarne l'eventuale ricorrenza di modelli o strutture. Per mettere a confronto una tale varietà di testi è necessario far affidamento su almeno uno schema di partenza, possibilmente riconosciuto e riconoscibile anche agli stessi addetti ai lavori dell'epoca: seguendo l'esempio di Gloria Staffieri[46], ci si rivolge pertanto al già citato «Registro di tutti gli atti e determinazioni, che si fanno dagl'Academici detti li Sfaccendati»[47], che distribuisce i ruoli degli interpreti del «nuovo dramma per la villeggiatura del mese di ottobre» (*L'Adalinda*) tra «donne», «innamorati», «vecchio primo [e] 2°» e la «vecchia» Alcea[48]. Tralasciando per il momento i nomi e la tessitura vocale degli «inarrivabili»[49] musici incaricati di dar vita ai personaggi[50], non è certamente una sorpresa notare come l'articolazione degli attori richiami quella, ormai convenzionale, dei tipi della Commedia dell'Arte[51], almeno nella predisposizione di due coppie di amanti (da distinguere, più che per età e rango nobiliare, sulla base del 'peso specifico' assunto da ciascuno nell'economia del dramma) e di due servitori, eventualmente (ma non sempre) in relazione amorosa tra di loro, oltre alla presenza di vecchi genitori, che pur indossando non di rado vesti nobili, non mancano, a tratti, di abbassare il livello dell'eloquio, specie quando entrino in contatto con i propri subalterni[52]. A complicare le cose, e donare maggior vitalità all'intreccio, sta la frequente predisposizione di legami amicali o, meglio ancora, fraterni, ad attraversare il gruppo dei protagonisti (gli innamorati con le loro donne), aumentandone certamente la coesione, ma sottoponendo il *cast*, al contempo, ad inaspettate tensioni e rischi di rottura; l'agire dei personaggi sotto mentite spoglie è notoriamente il più succoso ingrediente della ricetta, e di fatto

---

46 STAFFIERI, *La reine*, pp. 25-7.

47 I-Rvat, Vat. lat. 14137.

48 A questi è da aggiungersi anche il buffo soldato «Giroldo», l'unico personaggio ad esser chiamato per nome.

49 Così li definisce un corrispondente di Ippolito Bentivoglio all'indomani della rappresentazione (MONALDINI, *L'orto*, pp. 280-1).

50 Diversamente da STAFFIERI (*La reine*, p. 26, nota 22), che si limita a segnalare il *cast* previsto nella delibera accademica del 13 luglio, Giovanni MORELLI (*L'Apolloni*, p. 234) riporta la lista definitiva degli interpreti, fissata nel verbale di dieci giorni dopo (c. 192v) con i cambiamenti causati dall'indisponibilità del Verdoni ad assumere la parte dell'«innamorato» Delmiro, che pertanto, almeno inizialmente, era stata assegnata all'inconsueto registro di basso (per l'elenco completo si veda l'appendice V). Nonostante la chiarezza del dettato, comunque, la non perfetta corrispondenza tra il registro di alcuni dei cantanti reclutati e la tessitura delle rispettive parti solleva più di un dubbio in merito alla composizione effettiva della compagnia, come nel caso del castrato Campalucci.

51 Cfr. ALONGE, *Nuovo manuale*, pp. 65 e ss.

52 È proprio il caso del «vecchio primo» Alearco: nelle scene I,3 e II,3 dell'*Adalinda* il « Nobile d'Anzio, Padre d'Idaspe, e di Lucidalba» si rapporta ai buffi secondo modi affatto aristocratici, gli stessi che, tra l'altro, manifesta in occasione di offrire la sua 'sincera' ospitalità all'ancella Ersilla, sotto cui si cela, in realtà, proprio la figlia (I,7: «Rimandala al paese | Ch'io non vuò tante bocche alle mie spese»), non prima di averne valutata, da vicino, l'avvenenza («Canchero, è bella affé»), restandone comicamente tramortito («Il sudor m'assassina | Mi s'accende la faccia | Mi par d'esser di foco; | Sostenetemi un poco, | Che vi caschin le braccia»). In *Amore, amicizia e costanza*, il vecchio Carà si comporta a tratti da buffo grossolano (cfr. III,4), e finanche quando scopre, all'ultimo, che Ramiro è in realtà il proprio figlio Selim («CELIMA: Ramiro è dunque, o Padre, | Il tuo figlio Selim? CARÀ: Bella frittata | Se l'accetta pigliava la volata! [se l'accetta avesse completato il suo volo, uccidendo il figlio]»). L'incompiuto *Amante del suo nemico* sembra esser l'unico titolo ad annoverare una donna, Ergena, nel ruolo di vecchia nobile.

consegna al librettista illimitate possibilità di combinazione all'interno di una griglia di 'tipi' così rigidamente determinata[53].

Come lo stesso titolo lascia presagire, la trama de *Gl'inganni innocenti, ovvero l'Adalinda* offre parecchi esempi di travestimenti, e impegna gli interlocutori in doppie identità fino allo scioglimento finale, ma all'interno di una strutturazione dei ruoli davvero paradigmatica: per questi motivi è assunta quale fulcro delle argomentazioni che seguono, imperniate sulle funzioni drammaturgiche delle suddette maschere, cui si decide di aggiungere la categoria del «buffo/a», che pur ricorrendo raramente nelle fonti sotto tal nome[54], è suscettibile di ricomprendere al suo interno diverse figure (femminili: nutrice o balia, ancella, serva e simili; maschili: servo, paggio, soldato, giardiniere…)[55], di fatto equivalenti, dal punto di vista funzionale, nell'economia di parecchi dei drammi analizzati[56]. Una schematizzazione del genere si può estendere anche al modello standard di DPM (per intendersi, quello degli *Equivoci nel sembiante*, in cui si intrecciano i destini amorosi di due coppie di fratelli) ma non a tutti gli esempi di questo tipo[57]; nei DMB, invece, non è tanto il disegno a venir meno, quanto, piuttosto, la scelta dei colori adoperati per tingerlo.

tab. 1

tipo	**nome**	***alias***	**qualifica**	**amante di**	**ascendente di**	**discendente di**	**germano/a di**	**amico/a di**
1ª donna	**Adalinda**	Lucidalba	nobile sabina	Idaspe	/	Sifrido	/	Lucidalba
1° innamorato	**Idaspe**	/	nobile scozzese	Adalinda	/	Alearco	Lucidalba	Delmiro
2ª donna	**Lucidalba**	Ersilla	nobile scozzese	Delmiro	/	Alearco	Idaspe	Adalinda
2° innamorato	**Delmiro**	Idaspe	nobile sabino	Lucidalba	/	/	/	Idaspe
1° vecchio	**Alearco**	/	nobile scozzese in Anzio	/	Idaspe Lucidalba	/	/	/
2° vecchio	**Sifrido**	/	nobile sabino	/	Adalinda	/	/	/
1ª buffa	**Alcea**	/	serva di Adalinda	Giroldo	Giroldo	/	/	/
2° buffo	**Giroldo**	/	soldato	Alcea	/	Alcea	/	/

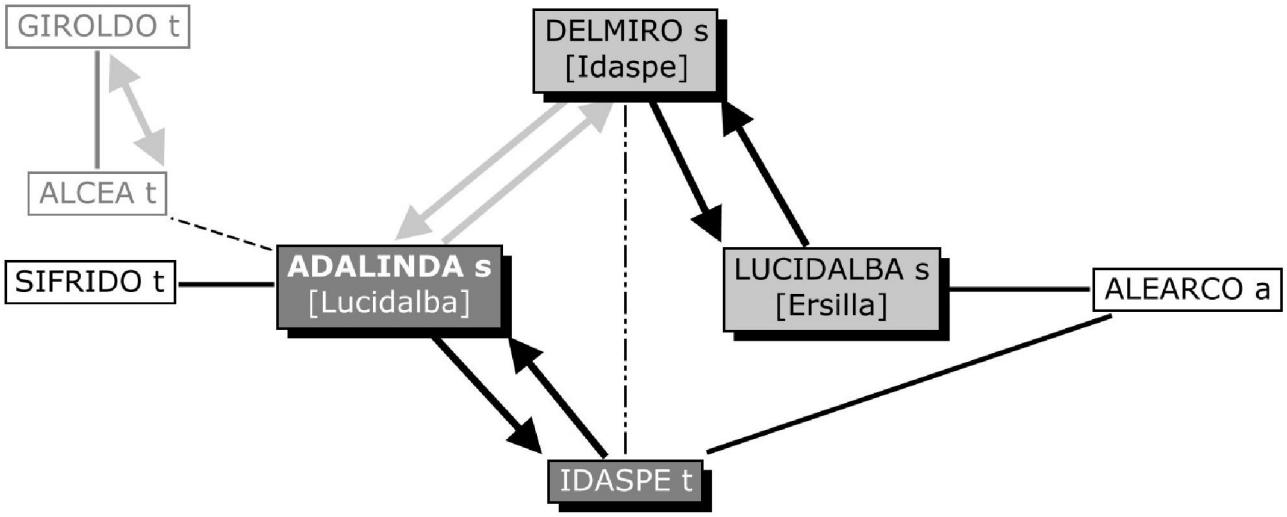
[53] Nella *Forza del sangue* addirittura tutti gli innamorati agiscono, fino alla fine, sotto false identità.
[54] L'unica esplicita menzione è forse quella del «servo buffo» Rosino nella *Guerriera costante* del 1683.
[55] In merito alla casistica, si cfr. la parziale elencazione contenuta in FABBRI, *Il secolo*, pp. 58, 92 e ss., relativa rispettivamente ai drammi rospigliosiani degli anni '30 e all'opera veneziana dei due decenni successivi.
[56] Gli unici titoli in cui non si riesca a formare la 2ª coppia di amanti allo scioglimento sono il DMB *Chi è cagion del suo mal* e la CM a vocazione pastorale *Amor vince fortuna*; viceversa, ben tre coppie di pastori agiscono, e si riuniscono, nell'*Antro* dell'*inganno amoroso*.
[57] Nella *Forza d'amore*, ad es., il congiungersi dell'unica coppia è allo stesso tempo favorito e ostacolato dall'azione della cacciatrice Nise.

Una siffatta tabulazione dei dati elenca puntualmente ogni estremo della fitta rete delle eterogenee relazioni che intercorrono tra i personaggi, ma non aiuta ad analizzarne i nessi e la valenza, così come a confrontarne gli esiti con quelli di altri lavori; in tal senso, è forse più utile servirsi del seguente prospetto, e della mappa ad esso collegata[58]:

tab. 2

ruolo
1ª donna/innamorato[59]
2ª donna/innamorato
vecchi
buffi
antagonista/nemico[60]
consigliere/soldato
Sacerdoti/esse; divinità celesti/infernali

tipologia di legame	
amore	➔
amore simulato/frainteso	▪▪▪➔
amore obbligato	⟶
ascendenza/discendenza	━━
fratellanza (o altre parentele)	———
amicizia	– · – · –
servitù/dipendenza	- - - - - -



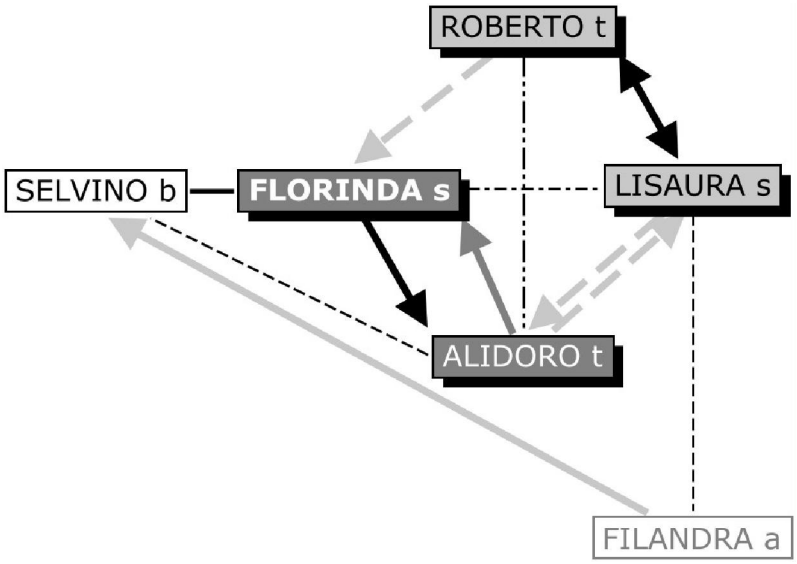
Se è del tutto prevedibile la somiglianza di questo schema con quello che si evince dalla trama del *Tirinto* (salvo l'unica defezione del 2° buffo), più sorprendenti appaiono le assonanze con *La donna ancora è fedele* del 1676, un «dramma per musica» che si caratterizza, addirittura, per una ulteriore

[58] Legenda (mappa): le lettere minuscole accanto il nome di ciascun personaggio indicano il ruolo vocale così come si evince dall'armatura di chiave (soprano, contralto, tenore, basso); il nome del ruolo eponimo è segnalato in **grassetto**; l'assunzione di altre identità è indicata tra […]; il colore nero delle linee indica la persistenza del legame per l'intera narrazione, il grigio chiaro la sua cessazione in un tempo nel passato lontano o recentissimo, il grigio scuro il rinsaldamento a ridosso della conclusione.

[59] Non sempre è agevole distinguere tra 1ª e 2ª donna, specie quando non vi siano ruoli eponimi e il peso specifico delle parti nell'economia del dramma si equivalga: nel caso, ad es., dell'*Onestà negli amori*, il dubbio è risolto dalla circostanza che, nonostante Rosmira sia la «figliola di Giafer» (il corsaro che governa Algeri), ed abbia alle sue dipendenze il «nutricio» Bacucco e il paggio Saldino, sarà la schiava Elisa (in realtà figlia «del grand'Osman di Creti») a personificare la virtù in campo amoroso decantata nel titolo.

[60] Questo, e i ruoli che seguono nell'elenco, a differenza dei precedenti sono il frutto di una sintesi operata dal sottoscritto: come si vedrà a breve, la loro definizione è necessaria per estendere tale genere di analisi anche ai DM e ai DMB.

riduzione delle forze in campo, riassumendo la figura di Selvino il ruolo di vecchio (saggio) quando interloquisce con la *fedele* figlia Florinda, e di buffo «giardiniero» negli alterchi con la nutrice Filandra, le cui tardive profferte amorose non sono affatto corrisposte[61]:



Questo «piccolo *cast* di personaggi 'comuni'»[62] (4 interlocutori principali e 2 servi buffi) era già presente in *Dal male il bene* del 1654[63], ed è assolutamente identico a quello della *Villeggiatura di Frascati* e di altri titoli (come il «drammetto» *La guerriera costante* o il «drama per musica» *L'amore al punto*), la cui appartenenza al novero delle CM-FDM è fuor di dubbio. In alcuni casi la tendenza al sincretismo dei ruoli raggiunge livelli estremi, come ne *La forza del sangue*, in cui la madre del 1° uomo, la vecchia Clemizia, agisce, di fatto, quale buffa (era stata nutrice, in gioventù), e sposa, *in extremis*, l'anziano «Prencipe del Faro» Olindo (il genitore della 1ª donna Elisa) per completare la seconda coppia di amanti. In siffatte circostanze, è chiaro che i ruoli perdano una quota della loro tipicità: accade così che la vecchia Garbina de *Il figlio delle selve* veda ridotte le proprie sortite comiche a pochi momenti davvero salaci ed esilaranti, per lasciar maggior spazio ad interventi in veste di confidente e consigliera della sua padrona, nonché 'iniziatrice' del selvatico Ferindo al mondo civile[64].

---

[61] Un comportamento del tutto 'schizofrenico' compete anche a Vafrindo nell'*Alcasta*, riflessivo e coscienzioso nell'obbedienza al suo signore (I,5 e 11; II,8-9), sboccato con la nutrice Gliceria nelle scene buffe aggiunte (I,6 e II,2) e comicamente irresistibile quando tenta di insegnare la danza agli schiavi (I,15, che funge da intermedio): pensando al gobbo Lonati, che impersonò il ruolo, nell'economia del dramma la valenza ridicola di questo «cortigiano» risulta addirittura maggiore del buffo designato, il «paggio d'Arconte» Veli.

[62] BONDANZI, *La donna*, p. 32; si noti cosa scrivono gli accademici Uniti nella dedica di *Tutto il mal non vien per nuocere* alle dame della città di Rimini (Leonardi, 1694): «[…] Molto bene ci è noto, che non compariranno con pompa degna de' vostri sguardi i di lei Personaggi, che non sono Regj: ma se voi per istinto di gentilezza, gradendone la tenuità, la degnarete della vostra presenza, co' riverberi luminosi de' vostri sembianti la fornirete d'arredi più che Reali, e divenute di Spettatrici lo spettacolo più riguardevole a gran vantaggio compenseranno dalla beltà del Teatro le mancanze del Palco […]».

[63] La moltiplicazione numerica che interessa *Le armi e gli amori* (4 innamorati, 2 vecchi e ben 4 buffi) deriva dal dipanarsi dell'intreccio in 4 «case», ciascuna con il proprio servitore (cfr. MURATA, *Operas*, pp. 424-5 e 445-6).

[64] Nell'*Onestà* Saldino appare connotato da una certa aura pastorale; in *Tutto il mal* Falcone, e ancor di più Tilla, si configurano quali servi astuti, mentre i loro colleghi dell'*Idalma*, Pantano e Dorillo, in più di un'occasione fungono da messaggeri.

«Bagatelle in musica» sono pure i drammi, o favole pastorali, le cui esili e prevedibili trame amorose sono agite sempre da 3-4 interlocutori dai nomi arcadici, ninfe e pastori, in una fissità spazio-temporale che si mantiene sostanzialmente invariata lungo l'intero periodo considerato, e in cui l'elemento comico non ha, di norma alcuna cittadinanza: l'unica eccezione è *L'antro* (1686), nato come «trattenimento, che doveva farsi privatamente, e non rappresentarsi in un Teatro così famoso [quello di palazzo Colonna]», che, oltre ad esser dotato di un singolare prologo (agito da «un'amante, e tre o quattro musici» in una «camera, con un cembalo, con sedie»)[65] e a presentare una diversa scenografia boschereccia per ciascun atto, prevede ben tre coppie di ninfe e pastori che cadono vittime, nottetempo, dell'*inganno amoroso*, e un ruolo affatto secondario in capo al «bifolco» Menalca[66].

Il discorso cambia, ma neanche tanto, quando si passa ad analizzare il sistema dei personaggi nei DM di più ampio respiro, affollati da uno stuolo più o meno folto di comprimari, quali tutori/consiglieri/capitani, ed eventualmente uno, o più antagonisti. A parte un titolo particolare quale il *Moro,* che aggiunge allo schema minimo (quello della *Donna*) la presenza, fin dall'esordio, del consigliere Rodrigo[67], un buon esempio può essere senz'altro l'*Alcasta*, in cui ogni tipologia di interlocutore trova posto, non senza sfumature o, meglio, incoerenze degne di nota[68]: consultando il relativo diagramma balza immediatamente agli occhi la specularità dei ruoli dell'«aio» Cauno e del «consigliere» Fedro, autentiche coscienze critiche dei rispettivi padroni[69], così come l'estraneità di Diana, che appare (è proprio il caso di dirlo) solo in occasione dell'oracolo al tempio (III,1); per il resto, il quadrato delle relazioni tra gli innamorati è pienamente rispettato, e, se non fosse per gli scambi d'identità e i malintesi che condiscono il *plot*, il tutto potrebbe risolversi in poche scene.

In diversi DM d'importazione si nota, comunque, il tentativo di snellire la vicenda attraverso l'eliminazione di uno degli intrighi relativi a personaggi altolocati collaterali[70], come accade, ad esempio,

---

65 Nel tentativo di trovare un'aria adatta per la serenata ad una bella ritrosa, i musici scorrono gli incipit di alcuni pezzi noti al pubblico presente, non mancando di citare i nomi «dell'Orgian [Teofilo, il compositore del dramma], di Bernardo [Pasquini], o del Scarlatto», fino ad arrivare al «[…] Prologo | De l'Antro, Pastoral d'un tal Poeta | Che pretende sul Crine | Trasformarsi in Alloro, anche la Bieta». È possibile che il libretto non restituisca l'intera consistenza dello spettacolo, come sembra suggerire l'esistenza di un sonetto a stampa in cui si tessono le lodi di Giulio Cavalletti *alias* l'Inganno (LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 202). A testimonianza di come il piccolo formato del DPM si pieghi, all'occorrenza, ad assumere un respiro diverso, si ricordi ancora il caso di *Amore e gratitudine*, dotato di un prologo, due balli e dell'apparizione di «Proserpina sopra un Drago», e 'migrato' dal palazzo della Cancelleria alle scene del Tordinona nel carnevale del 1691.

66 A riprova di quanto appena affermato soccorre l'es. della ripresa della *Forza d'amore* nella villa di Pratolino, in cui si decide di aggiungere il bifolco Coridone, che si esprime solo in dialetto, «perché [altrimenti] a rappresentarvisi riusciva troppo breve» («Lo stampatore a chi legge», *Con la forza d'amor si vince amore*, Firenze, 1679). Ad ogni modo, anche la vicenda di *Amore e gratitudine* è vivificata dalle *avance* della vecchia Idrena nei confronti del futuro genero Daliso, una rivalità tra consanguinei che non è di certo una novità (cfr., ad es., il viterbese *Amor vuol gioventù* del 1659).

67 Per questo motivo la partitura ms. conservata in **F**-Pn reca una tale intitolazione, oltre all'erronea attribuzione della musica ad Alessandro Scarlatti.

68 Ogni considerazione in merito ad una supposta 'evoluzione psicologica' dei personaggi nel corso del dramma è senz'altro fuori luogo, almeno a quest'altezza cronologica: ha più senso, semmai, parlare di modi differenti di rapportarsi ad interlocutori di diverso ceto e linguaggio, aspetto neppure tanto lontano dall'umano sentire.

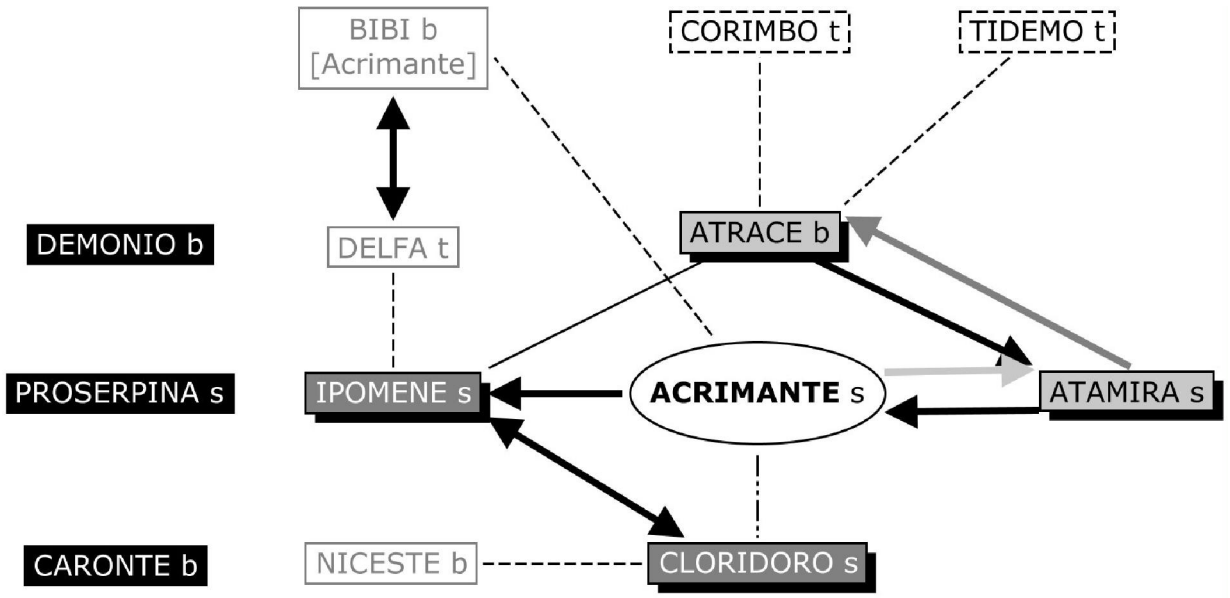
69 I,4, FEDRO: «[…] Un Re sempre sia saggio | Purché dell'esser uom mai non si scordi: | Opri da grande il Re, ma si ricordi | Che non ebbe ai natali alcun vantaggio»; II,14, CAUNO: «Figli, diletti figli | Non curate il destino | […] Solo impera al destin chi doma i sensi» (che sia un'allusione alla verginità della regia dedicataria, Cristina di Svezia?).

70 Nel passaggio dalla *Costanza trionfante* a *Dov'è amore è pietà*, invece, sono i soldati Delmiro e Arsace a 'perdere la testa', determinando un allineamento del *cast* di questo titolo a quelli di molte CM, se non altro in termini numerici.

nel *Tito*, in cui l'espunzione del personaggio di Flavia Sabina, «nipote di Vespasiano, in habito di soldato, amante di Celso», causa la riconduzione del partner al semplice ruolo di comprimario[71]. Nel *Massenzio* il revisore capitolino cancella la parte di Costanza, anch'essa in veste militare per gran parte dell'opera, determinando di fatto lo smantellamento del triangolo amoroso che le ruota intorno: l'insoddisfatto «Monarca dell'Oriente» Massimino ne segue quindi la sorte, mentre allo sposo Licinio non resta altro che dirigere le sue ormai sterili attenzioni verso Doralice, ravvedendo in essa le fattezze dell'amata assente. La tendenza ad evitare la formazione, allo scioglimento, di una terza coppia di amanti trova in un certo senso conferma alla luce della robusta 'terapia' somministrata dai librettisti veneziani per 'guarire' gli unici due DM capitolini approdati in laguna in quegli anni: se nel *Lisimaco riamato da Alessandro* è sufficiente dotare un comprimario della necessaria tensione verso uno degli interlocutori principali (il capitano Cleonte tenta, invano, di conquistare la 2ª donna Filea), l'intento di «agionger intreccio, & in qualche parte proporzionate apparenze» nel rifacimento dell'*Alcasta*[72], costringe Carlo Noris ad integrare la *fabula* con il tragicomico corteggiamento del principe Cambise per Almira (ossia Artamene) credendo si tratti della promessa sposa Mandane.

In effetti, scorrendo la lista dei DM *lato sensu* originali, l'unico che preveda un triplice intreccio[73] è l'*Amante inimica* del lucchese Beverini, e non è forse un caso che non abbia trovato alcuna traduzione spettacolare a Roma, considerando anche la composta comicità dei due buffi, probabilmente troppo educata per i gusti del pubblico capitolino. A parte questo, la rete relazionale più complessa che si riscontri è quella che compete all'*Empio punito*, in cui a moltiplicare le linee d'azione ci pensano gli appetiti sessuali del protagonista, tutto sommato discreti, se rapportati alle perversioni del *Don Giovanni* di Da Ponte[74]:

[71] Una parte dei versi tagliati, comunque, è riciclata e messa in bocca ad altri interlocutori (cfr. § 3.2).
[72] *L'Astiage*, Nicolini, Venezia, 1677, prefazione al «Benigno Lettore».
[73] Solo quando interagiscano tre coppie di personaggi principali (o comunque di rango medio-elevato) si può parlare di triplice intreccio: non è così nei titoli in cui i buffi si scambiano amore reciproco, perché le loro effusioni e battibecchi restano sempre chiusi in una 'bolla' ai margini della vicenda (cfr. le trame de *La prosperità d'Elio Seiano* o dell'*Adalinda*, ad es.). Lo stesso può dirsi in merito al *Novello Giasone*, in cui la dama Alinda riesce, in due singole scene, ad innamorarsi, corrisposta, di due comprimari differenti (Oreste e Besso, scc. II,8 e 11), agendo, di fatto, in veste comica.
[74] RAFFAELLI, *Don Giovanni*, p. 220 e ss.



Balza subito agli occhi la copia di personaggi infernali, ben tre, che, destinati principalmente alle chiusure d'atto, agiscono sempre al di fuori delle principali trame terrene: a questi si può aggiungere, per la sua valenza metafisica, la statua animata del defunto consigliere Tidemo. Gli interlocutori soprannaturali sono abbastanza comuni nei DM mercenari: solo quelli della stagione 1674 ne sono, di fatto, sprovvisti, mentre l'apparizione dell'«ombra di Druso», che fungeva da autentico *coup de théâtre* al termine della prima parte del dittico di *Elio Seiano*, era stata ormai da tempo cassata per consentire il lieto fine della *Prosperità*[75]. Dopo la chiusura del Tordinona, comunque, divinità e demoni scompaiono quasi del tutto: a parte la musa Clio, che anima il prologo della *Donna ancora è fedele* (e poi introduce, col suo canto, al ballo delle Ninfe che chiude il II atto), bisogna attendere l'*Arianna* del 1685 per ritrovare un altro *deus ex machina*, l'ultimo, ossia «Bacco in Carro maestoso seguitato da un Coro di Satiri, e Sileni» (II,16)[76].

Tornando all'*Empio*, si noti come, con il suo agire dissennato, Acrimante si ponga al centro del quadrato, e, in qualità di personaggio-cerniera[77], autentico protagonista, colleghi le due parallele vicende sentimentali senza restare, di fatto mai soddisfatto da alcuna di esse[78], al pari di quanto accada a *Scipione*, *Eliogabalo* e *Massenzio*. Tale funzione non è appannaggio solo dei tiranni dei DM, ma anche di alcuni interlocutori di opere che per le loro caratteristiche rientrano nelle CM: figure quali il corsaro Giafer (*L'onestà*), Almiro e Adrasto (fratelli delle 2ᵉ donne e amanti delle 1ᵉ ne *L'Idalma* e *Tutto il mal*) e l'incontentabile Alidoro («amante di Rosalba, e poi di Celinda» in *Chi tutto vol*), testimoniano come, già

[75] ROSAND, *Opera*, p. 186.
[76] I prologhi encomiastici dell'*Arsate* e di *Amor vince fortuna* non fanno testo in questo senso, in quanto l'intervento divino è 'scomodato' solo per celebrare la regalità degli altissimi dedicatari.
[77] Si prende la definizione in prestito da STANGALINO, *Le due virtù*, p. 115 e ss.
[78] *Pompeo* e *Tito* sono tra i pochi drammi in cui il tiranno eponimo riesce, in zona Cesarini, ad 'impalmare' una fanciulla (esattamente la 2ª donna), o in virtù del liberale ossequio di uno dei suoi sottoposti (Scipione Servilio), o addirittura scomodando l'infernale mago Apollonio. Per il delirante *Caligola* il discorso è leggermente diverso, in quanto sarà il rinsavimento a condurlo tra le braccia della legittima consorte Cesonia.

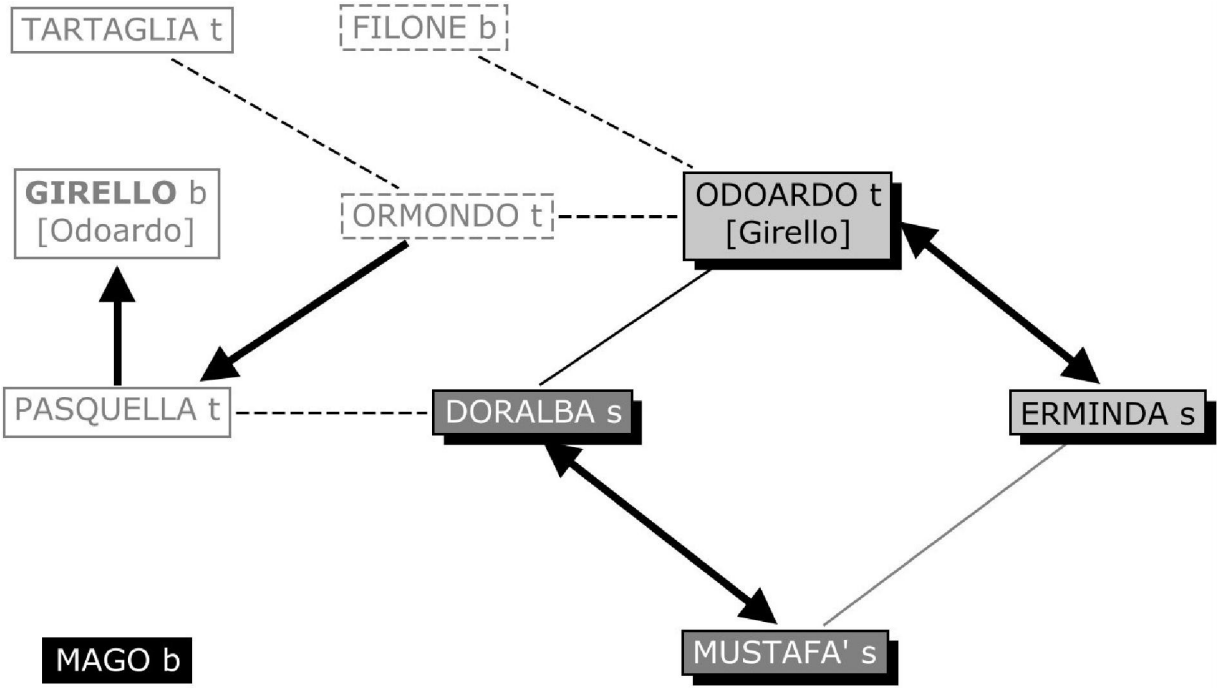
all'inizio degli anni '80, si tenti di arricchire l'intreccio delle commedie senza ricorrere, però, all'assunzione di mentite spoglie di faustiniana memoria, il cui impiego tende, di fatto, progressivamente a scemare[79].

Proprio nella qualità e funzionalità dei personaggi, e nel sistema delle loro relazioni reciproche, si misura lo scarto maggiore tra il DMB e le altre forme di teatro musicale: se, come s'è visto, la coppia (in qualche caso, il trio) di interlocutori buffi abitualmente agisce ai margini della vicenda (in funzione ora di messaggeri dei loro signori, più spesso di smaliziati consiglieri e commentatori sagaci), non disdegnando, al più, di scimmiottare le movenze degli innamorati producendosi in improbabili dichiarazioni sentimentali condite da frizzi e lazzi, nel *Girello* e i suoi epigoni gli ingranaggi del meccanismo girano, in un certo senso, al contrario. A parte la preponderanza numerica dei ruoli ridicoli (circa la metà degli attori è ascrivibile, chi più, chi meno, a questa categoria), è la loro funzione all'interno del quadrante dei protagonisti a risultare ribaltata. Nel *Trespolo*, infatti, al posto della 2ª coppia di innamorati si trovano due servi come Birillo e Despina[80], il 1° uomo, Ciro, si comporta come tale solo dopo il rinsavimento (che non interviene prima della scena II,12) e il tutore balordo funge da personaggio-cerniera (e come tale, si merita l'attribuzione del titolo): a conti fatti, l'unica figura genuinamente seria sembrerebbe la 1ª donna Artemisia, sempre che le si voglia perdonare l'inverosimile infatuazione per il vecchio Trespolo!

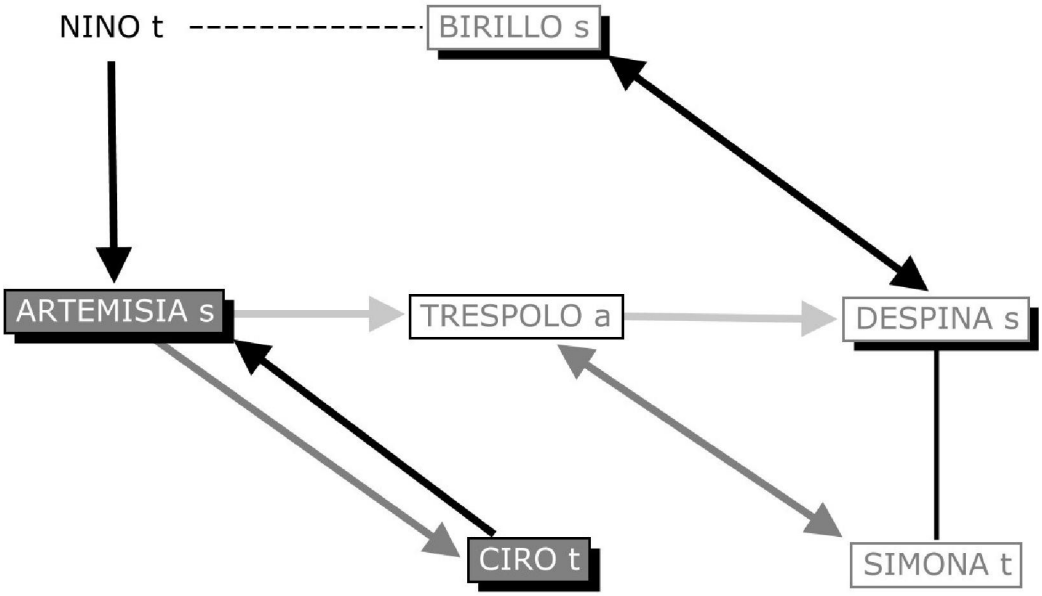
[79] Non contraddice tale asserzione la presenza di una mascherata all'inizio di *Tutto il mal*, in quanto espressione di un momento ludico che, pur ingenerando i primi equivoci nell'intreccio, lascia rapidamente il posto all'azione dei protagonisti a volto scoperto.

[80] Lo stessa qualità compete a Cornelia e Batocco nella *Gelosa di sé stessa* e, in parte, a Costumia e Gordiano in *Dalla padella alla bragia*, le cui condotte oscillano tra spunti di sorprendente saggezza (in merito, ad es., all'educazione dei figli adolescenti, III,7), a liti furibonde per questioni d'onore (I,15[14!]).

Il Girello, 1668



Il Trespolo tutore, 1677



Anche la Doralba del *Girello* si innamora, corrisposta, dello schiavo Mustafà (che si scoprirà infine re di Cipro), ma il registro espressivo che connota il loro tormentato legame è sempre quello alto tipico dei ruoli principali[81], che, seppur presenti, adesso restano confinati ai margini della vicenda. Non sappiamo se la forte spinta eversiva, che sottende alla sostituzione di un re con un giardiniere rozzo e

[81] Anche il trasporto della regina Eurinda per il (finto) *Moro per amore* Feraspe, pur incontrando lo stupore di Filandro (III,7: «Oh, che caso stravagante: | La regina i regi aborre | E d'un moro or fatta amante | Presso lui fedel sen corre»), sarà 'rettificato', come di consueto, nell'agnizione finale.

lascivo[82], sia ascrivibile alla fantasia di Pippo Acciaioli o al desiderio di rivalsa del Contestabile e della sua cerchia: di fatto questo rappresenta il fulcro della storia, e la ventata di novità che porta giustifica forse il gran successo riscosso dal dramma fino alla fine del secolo, in lungo e in largo per la penisola[83].

La tabella in appendice II fornisce un quadro globale di tutti i personaggi dei drammi per musica autoctoni presi in esame, ripartiti secondo la tassonomia che ha informato l'indagine finora condotta; dalle partiture superstiti è stata estratta anche l'indicazione dei relativi registri vocali, per il cui approfondimento si rimanda al § 4.3; per una valutazione del fenomeno delle soppressioni ed aggiunte di *dramatis personae* alla trama originaria dei drammi importati ed esportati si consultino rispettivamente i §§ 3.2 e 3.3. Infine, in appendice III sono inclusi gli schemi drammaturgici relativi alle relazioni interpersonali di tutti i drammi oggetto di studio, con l'eccezione dei DPM.

[82] Così si esprime Silverio nella *Villeggiatura*, III,13[14!]: «Come gira questo mondo | Se benissimo l'osservo | Il padron diventa servo | Sale al ciel chi stava al fondo».

[83] La fama raggiunta dal *Girello* porta ad operazioni di emulazione, se non nel genere, almeno nell'onomastica dei personaggi: già nel 1668 si registrano la presenza di un paggio omonimo nell'«opera scenica» (in prosa) *La conversione di Travancor e Dacen, regni dell'Indie* di Michele Stanchi (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 409-10), e nel viennese *Ciro vendicator di sé stesso* di Moniglia-Draghi; ancora dieci anni dopo il principe Alceste dell'*Amore ingegnoso* agirà sotto le vesti «d'un altro Servo, altretanto ardito quanto astuto, di nome Girello».

2.5 Sequenze e *topoi* drammaturgici

L'articolazione della materia drammatica all'interno di ogni atto si compie, di norma, attraverso l'accorpamento delle singole scene in successioni (o sequenze) in cui, tramite l'espediente della *liason des scénes*, i personaggi sviluppano uno o più passaggi dell'intreccio. Nel caso dell'opera secentesca questa segmentazione spesso non coincide del tutto con l'avvicendarsi delle mutazioni scenografiche[84], ed è pertanto di sommaria importanza per analizzare i meccanismi drammaturgici in contesti connotati da un'estrema frammentazione, dovuta per lo più all'impiego della tecnica del montaggio delle scene a contrasto[85]: un caso limite, in tal senso, è costituito dal II atto del *Tirinto*, caratterizzato dal continuo cambio di interlocutori nel passaggio dall'una all'altra delle 7 scene di cui è composto, ma situazioni quasi analoghe sono piuttosto comuni nel novero delle opere analizzate[86]. La sequenza conclusiva, poi, conduce al lieto fine solitamente attraverso un procedimento di accumulazione progressiva degli interlocutori, ma almeno in una occasione (è ancora il caso del *Tirinto*) tale *cliché* lascia spazio ad un colpo di scena (vedi § 2.9.2); nella *Donna ancora è fedele*, invece, i giochi sarebbero già bell'è fatti alla scena 5 del III atto, in cui tutti i fraintendimenti sono chiariti e si compongono le coppie, ma l'esigenza di non accomiatare il pubblico in anticipo impone un'ulteriore prova di fedeltà alla bella Florinda, prima che i suoi nobili natali siano svelati e questa possa finalmente convolare a giuste nozze con l'amato Alidoro.

Com'è noto, il profilo di ogni sequenza può essere modellato dalla presenza, al suo interno, di alcune scene-tipo, che oltre a condizionarne lo scorrimento temporale ne dettano il ritmo drammatico, non di rado influenzando la temperatura emotiva di determinati passaggi della trama tramite l'adozione di importanti scarti sul piano del registro espressivo[87]. In tal senso gli autori capitolini adoperano sì la stessa tavolozza a disposizione dei colleghi veneti, come di qualunque altro librettista coevo, ma se ne distinguono per la preferenza accordata a determinati colori o l'insistenza sui toni accesi di alcuni di essi: se non mancano nelle opere romane di questi anni esempi di scene di lamento, sonno, sdegno e prigione, serie o buffe, condite dall'impiego di stratagemmi quali la scrittura (e il fraintendimento) di lettere e biglietti, la visione di ritratti o medaglioni, il millantato utilizzo di oggetti pericolosi quali pugnali, veleni e 'tossici' vari, è nella qualità, dosaggio e disposizione di questi ingredienti che se ne possono misurare gli eventuali esiti divergenti dalle consuetudini forestiere, e valutarne, tanto in

---

[84] Il caso del I e II atto dell'*Idalma* e del III del *Figlio delle selve*, in cui il principio della *liason* è pienamente rispettato, sono, in tal senso, davvero eccezionali.

[85] Cfr. STAFFIERI, *La reine*, pp. 32 e 33.

[86] Ad es., nel I atto della *Guerriera costante* l'unica *liason* presente interessa il passaggio tra le scc. 2 e 3, e un'impostazione simile compete al *Chi tutto vol* di Velletri, in cui l'avvicendarsi degli interlocutori sopperisce ad una scena che, nell'assenza di ulteriori indicazioni, si presuppone pressoché fissa. La circostanza opposta, ossia la permanenza di un personaggio anche dopo il cambio di scenografia, è rarissima, e rappresenta spesso un 'sottoprodotto' dell'eliminazione di una scena: è quanto accade, ad es., nelle scc. II,15-16 del *Massenzio*, corrispondenti a II,15 e 17 dell'archetipo veneziano, e, probabilmente, nel II atto dell'*Arianna*, in cui l'assenza dal libretto della sc. 10, e il raddoppio della 12, potrebbero adombrare un ripensamento tardivo nella successione drammatica.

[87] Una sintetica elencazione di tali *topoi*, quali si rinvengono nella produzione di Nicolò Minato, è contenuta in PILUSO, *Drammaturgie*, p. 227 e ss.

direzione sincronica che diacronica, la declinazione nei diversi modelli di opera in musica che, come s'è visto, affollano le scene della capitale.

Allo scopo sovviene la tab. 3, in cui i dati relativi ad una selezione di *topoi* drammaturgici sono incardinati in una griglia che registri il ricorrere di mutazioni, sequenze e interruzioni della *liason* tanto nelle CM (intese in senso lato) che nei DM autoctoni, e ponga in confronto l'assetto di alcune riprese romane con quello dei loro archetipi, lagunari e non. L'esclusione da questo quadro dei DMB e DPM deriva dall'unicità delle loro caratteristiche, che li rendono, in un certo senso, quasi autoreferenziali, e quindi, non molto pertinenti, né tantomeno interessanti, per le finalità analitiche che ci si propone. Allo stesso modo si è deciso di segnalare la presenza solo di quelle tipologie di scena che incidano maggiormente nell'economia delle disquisizioni che seguono, evitando di sovraccaricare il grafico di una caleidoscopica, ma fuorviante, molteplicità di richiami: alle poche esclusioni si riserva pertanto un breve accenno.

Riguardo l'impiego di lettere e biglietti a fini drammaturgici[88], ad esempio, si nota una maggior ricorrenza nelle CM degli anni '70 che nel decennio successivo: dopo la *Villeggiatura*, infatti, nelle commedie non si recapita più alcuna missiva, almeno fino a quella vergata dall'aspirante suicida Fenice nell'*Amore al punto* del 1686; nei DM, tanto autoctoni che d'importazione, c'è senz'altro più continuità, ma, dopo l'intercettazione del foglio di Doralbo da parte del futuro suocero Corimbarte (*Falso nel vero*, I,6), bisogna comunque attendere la ripresa dell'*Aldimiro* nell'88 per avere un altro riscontro, l'ultimo.

La frequenza delle scene di sonno segue una parabola analoga, almeno per quel che riguarda le CM: il buco di sette anni che si misura tra l'esordio dell'*Idalma*, in cui Lindoro approfitta del sonno della protagonista per abbandonarla in riva al mare, e l'assopimento, con annessi vaneggiamenti, di Elmira (*Figlio delle selve*, III,6-7), è bilanciato, però, dalla scarna regolarità con cui questo tipo si presenta nei DM, e, soprattutto, nei DPM[89]. D'altronde, l'effetto distensivo di tali momenti non doveva risultare troppo gradito al pubblico veneziano, se è vero che i librettisti della Serenissima, in quelle poche occasioni in cui si trovano ad importare un dramma da Roma, le tagliano con l'accetta (*Lisimaco riamato da Alessandro*, 1682), oppure le ricollocano altrove nel corso della vicenda, neutralizzandone di fatto la portata espressiva[90].

Assolutamente in linea con la prassi coeva è la sostanziale assenza di scene di pazzia: questa

---

[88] In questa sede si fa riferimento solo a quei fogli che siano scritti e, soprattutto, letti in scena, anche se non necessariamente declamati (il testo di molte missive è indicato tra "…", proprio perché il pubblico non ha bisogno di ascoltarne il dettato, in quanto può benissimo immaginarne il contenuto, come, ad es., in *Amore al punto*, III,15); molto spesso a leggere non è il destinatario, in maniera da accrescere fraintendimenti e complicazioni prima dello scioglimento (per approfondimenti, cfr. GLIXON, *The Letter*, pp. 125-32). Restano escluse dal computo le occasioni in cui la lettera è semplicemente un oggetto esibito che non interagisce negli ingranaggi del meccanismo (cfr. *Forza del sangue*, III,2), o in cui quella dello scrivere è un'azione che non porta, di fatto, ad alcun esito: l'Argenore del *Silenzio d'Arpocrate*, ad es., alle sc. III,5-6, «siede a un tavolino a scrivere», poi «principia a scrivere una carta, la lacera, e ne piglia un'altra», «principiato un altro foglio, lo lacera», e infine «[…] vede ch'il Re viene, si leva».

[89] All'inizio del II atto di *Chi meno ama è più amata* all'addormentarsi di Floro segue il risveglio amorevole di Rosilla, e poi il suo pronto svenimento per il crepacuore provocatole dall'amato.

[90] Emblematica di questa tendenza è la scelta di Noris di spostare la scena del sonno di Arconte, che apriva in maniera assai intensa e 'moderna' l'*Alcasta* del 1673, alla metà del I atto del 'suo' *Astiage* (vedi § 3.3).

tipologia, dopo lo strepitoso successo incontrato agli albori dell'opera impresariale (un titolo su tutti: *La finta pazza* di Giulio Strozzi e Francesco Sacrati, Venezia, 1641)[91], era in declino ormai da qualche decennio[92]. A parte la ripresa del *Caligula delirante*[93], e l'esperimento letterario del *Pazzo per gelosia*[94], solo nel *Trespolo tutore* si riscontrano degli originali e tragicomici eccessi di follia, in capo, alternativamente, ai due fratelli che si contendono l'amore di Artemisia, autentica «medicina dell'intelletto» di Ciro, e rovinoso *vulnus* per Nino: questi, nelle scene III,12 e 13, passa rapidamente, come da copione, dall'esaltazione militare alla soporifera stanchezza, per concludere con la più terribile delle invocazioni delle furie d'Averno[95].

[91] Sulle origini del *topos* si veda FABBRI, *Il secolo*, p. 341 e ss.

[92] cfr. ROSAND, *Opera*, p. 110 e ss. e 124: «Perhaps the last instance of the direct influence of *La finta pazza* , however, occurred in 1657, in an opera by Aureli and Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira*».

[93] La produzione romana mutua dall'originale tanto il numero che la collocazione degli episodi di follia del tiranno (II,7-8; 14-15; III, 8-9).

[94] Si legga la lunga prefazione all'«Amico Lettore», in cui Pietro Francesco Minacci si prodiga nello spiegare le ragioni dell'inverosimiglianza, «che in non molto tempo un uomo faccia mutazione di savio in pazzo, e di pazzo in savio […]».

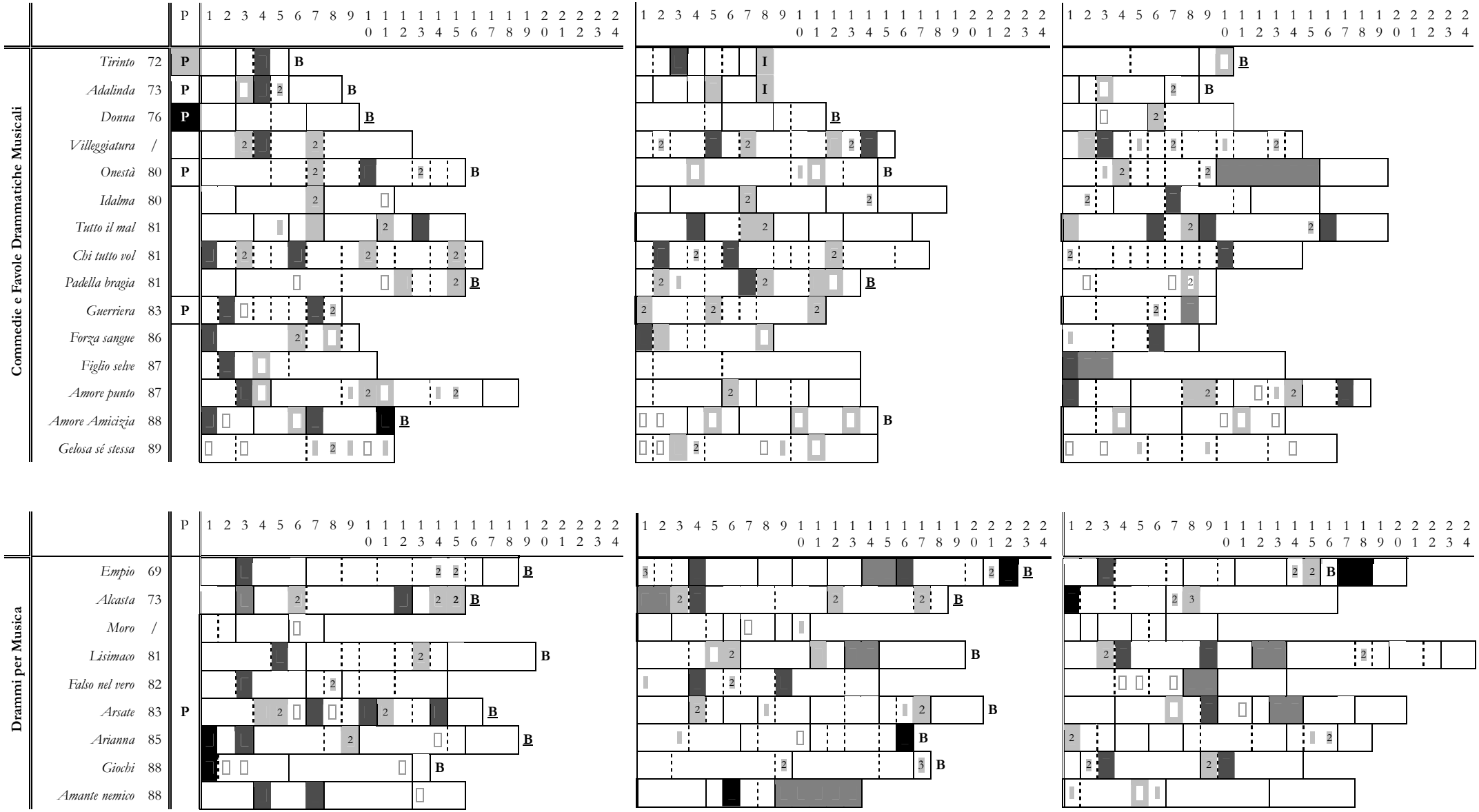
[95] L'originale sc. III,15 scritta da Villifranchi segue la stessa linea, ma il revisore romano, dopo aver prolungato l'aria d'esordio con la battagliera «Già fiera, severa», piena di onomatopee (cc. 86v-88r), elimina l'aria di assopimento, la sostituisce, *ex abrupto*, con l'invocazione alla notte di Ciro, e infine riscrive quasi tutti i versi dell'ultima parte, quella infernale (per un approfondimento sui procedimenti manipolatori posti in atto nel *Trespolo* romano, si veda il § 3.2).

tab. 3

Prologo; **B**allo; **B**allo preceduto dall'Introduzione; **I**ntermedio. | = mutazione scenica ⋮ = interruzione della *liason*

Tipologia di scena: prigione lamento soprannaturale; buffe: 1° tipo 2° tipo 3° tipo 4° tipo

(cfr. § 2.6; il numero indica l'eventuale presenza di più di un attore in scena)



Tra le scene soprannaturali si possono includere quelle che coinvolgono interlocutori ultraterreni, così come quelle di magia/divinazione[96], o invocazione, preghiera, e oracolo ad essi rivolti: come si evince dalla tabella, questi momenti restano confinati sempre ai margini della vicenda, andando ad occupare le aperture o i finali d'atto, così come i prologhi e gli intermedi (come nella maggioranza dei DM presi in esame e nel *Girello*), ma sono praticamente assenti nelle altre tipologie di dramma: l'unica eccezione, sulla ventina abbondante di titoli residui, è il prologo della *Donna ancora è fedele*, cantato dalla musa Clio.

Lo stesso potrebbe dirsi delle scene di prigione, se non fosse per le ricorrenze della *Guerriera costante*, *Il figlio delle selve*, e, soprattutto, la lunga sequenza in carcere che caratterizza il III atto de *L'onestà negli amori*, che si apre, come da manuale[97], con un lamento del prigioniero Alì (scena 10), che, solo dopo l'assunzione del «mortal liquore» (11) e il successivo, temporaneo, svenimento (13), potrà finalmente godere del conforto della dolce Rosmira (15). Senza dubbio, i tormenti dei detenuti mal si addicono all'ambientazione piccolo-cortigiana di commedie e favole musicali, ma sono l'ideale per esaltare le virtù eroiche dei regali interlocutori dei DM: in effetti, dall'*Empio* in poi si registrano diverse situazioni del genere, titoli come l'*Alcasta* o il *Lisimaco* ne presentano addirittura più d'una, e una lunga sequenza di questo tipo conclude il II atto dell'incompiuta *Amante del suo nemico* di Pietruccio Ottoboni. Tanto *pathos* si presta magnificamente a fini satirici, come nel caso del parodistico andirivieni da e per le sbarre che rappresenta uno dei motivi di maggior comicità del *Girello*.

Sulle ultime due tipologie di scena occorre senz'altro spendere qualche parola in più, tanto per il fatto che si tratti, in assoluto, delle più ricorrenti, e presenti in ogni genere di dramma, quanto per il fatto che sembrino, in certi frangenti, strettamente correlate tra loro. In più di un'occasione, infatti, si assiste ad una sorta di 'coagulazione' del massimo dell'espressione tragica, la scena-lamento, intorno ai battibecchi dei buffoni di turno: è così, ad esempio, nel I atto di *Adalinda*, *Villeggiatura*, *Guerriera costante*, *Amore al punto* e soprattutto *Arsate* (dove i commenti salaci dei servitori incorniciano gli squarci lirici dei personaggi più nobili), così come nel II de *La forza del sangue* e dell'*Alcasta* (in cui il contrasto tra Gliceria e Vafrindo, una delle «Scene aggiunte», è collocato *ad hoc* prima del soliloquio della protagonista), o ancora nelle frazioni conclusive del *Lisimaco* e dei *Giochi troiani*. La giustapposizione ottiene il massimo dell'efficacia se coniugata con la mutazione scenica (cfr. il III atto di *Tutto il mal*, o, ancora, il I dell'*Arsate*), ma di norma ne fa tranquillamente a meno. La dicotomia tragico/comico non si riscontra, tuttavia, in nessuno dei titoli d'importazione, salvo che nello *Scipione affricano*, dove il lamento di Sofonisba (II,7) è circondato dal triangolo amoroso, per metà ridicolo, che coinvolge Ericlea → Luceio ← Ceffea. Questa scelta non sembra dettata, tuttavia, da motivazioni estetiche, quanto piuttosto da esigenze di natura pratica: come si vedrà a breve i titoli scelti per le stagioni del Tordinona, a differenza

[96] Sul ruolo rivestito da maghi e stregoni, seri e non, nella drammaturgia romana secentesca si veda PALLINI, *Antropologia*, pp. 18-34.
[97] cfr. ROMAGNOLI, *Tra catene*, pp. 43-6 e 116-22.

della restante produzione veneziana coeva, non difettano affatto di momenti comici, anche del tipo più grossolano, e i revisori capitolini, in questo contesto, agiscono con mano tutto sommato leggera, limitandosi, per lo più, a dotare i drammi dei necessari intermedi e prologhi ad effetto. Solo in una occasione, però, chi rimaneggia il dramma sembra voler riprodurre in modo posticcio questo contrasto d'affetti: nel *Caligola* del 1674 si prende in prestito un'aria dal *Domiziano* di Noris-Boretti, *Mi consolo con la speranza*[98], e la si mette in bocca a Teosena per confezionarle una scena-lamento in chiusura d'atto II, con il prevedibile effetto di far spiccare ancora di più i successivi sfottò dei servi ad introduzione del ballo; diversamente, l'aggiunta del lamento di Sofonisba in coda al I atto dello *Scipione* è seguita dal soprannaturale intermedio ambientato nella grotta di Vulcano.

A conti fatti, gli unici titoli romani in cui una tale espansione lirica di cordoglio sia assente sono il *Moro per amore* e la *Donna ancora è fedele*; per tutti gli altri, la discreta quantità di dati a disposizione può aiutare a prevedere, in qualche modo, la collocazione di questi momenti nel fluire della materia drammatica: lungi dal compiere un'operazione sterilmente intellettuale, la lettura a tavolino consente di entrare nel sistema delle aspettative del pubblico di allora, formatosi tramite l'assidua frequentazione di questi come di altri eventi spettacolari, e comprendere forse alcuni aspetti delle tacite convenzioni in vigore tra platea e artefici dell'opera capitolina[99]. Con una certa approssimazione si può notare quindi come la maggioranza delle scene-lamento si collochi, infatti, entro le prime 4 scene di I e II atto (con una preferenza per le scene 3 e 4, anche al di là della prima mutazione), mentre della III e conclusiva frazione nulla si può dire, essendo in essa le ricorrenze distribuite molto più regolarmente; queste osservazioni possono valere anche per i DPM, alcuni dei quali si aprono addirittura con una scena siffatta[100], e anche per i drammi burleschi, seppur con qualche distinguo[101]. Diversamente, e ancora una volta, nei DM d'importazione, in cui c'è la tendenza, salvo pochissime eccezioni[102], a spostare il baricentro espressivo in avanti, programmando l'apparizione solitaria e dolente di uno dei personaggi principali verso la chiusura d'atto, nella specie il I[103] o, al limite, nel pieno del suo svolgimento[104], e quand'anche ciò non sia stato previsto nella drammaturgia originaria, vi provvede il revisore, come s'è visto per lo *Scipione* e il *Caligola*[105].

---

[98] A dirla tutta anche l'altra aria 'rubata' al *Domiziano* del 1673, *Astri fieri, ch'in ciel girate*, va ad integrare un lamento aggiunto alla parte dell'eroina africana, ma collocato stavolta in I,8, esattamente in mezzo alla 'valle di lacrime' segnata dalla disperazione del novello amante Artabano e da quella dello sposo Tigrane; per maggiori ragguagli su questi prestiti, e sulla loro circolazione anche al di fuori delle mura papali, si veda l'appendice VI.

[99] Sul concetto di 'convenzione' in relazione al superamento dei vincoli aristotelici di unità di tempo, luogo e azione, coniugati all'inverosimiglianza dell'espressione canora pervasiva, si legga BIANCONI, *Introduzione*, pp. 14-5.

[100] È così negli esordi de *La forza d'amore*, *Più timore che danno* e *L'antro*, e nella 2ª scena di *Chi meno ama*; in *Amor vince fortuna* l'unico, vero lamento è quello di Irene in II,4.

[101] Gli unici lamenti riscontrati in questa particolare tipologia di drammi sono le scc. I,5 del *Girello* (Doralba), I,4 del *Trespolo* (Artemisia), e III,4 di *Chi è cagion del suo mal, pianga sé stesso* (Clorimeno).

[102] La più vistosa è costituita dalle prime due frazioni della *Dori*, che si aprono, rispettivamente, con un lamento della protagonista, sotto le mentite spoglie dello schiavo Alì, e di Erasto.

[103] Così in *Novello Giasone, Dori, Tito* e *Massenzio*, e nel II atto dell'*Elio Seiano*.

[104] Si cfr. il I atto del *Caligola*, il II atto di *Elio Seiano* ed *Eliogabalo*, e il III del *Novello Giasone* e della *Dori*.

[105] Ciò può senz'altro sorprendere, ma fino ad un certo punto, in quanto tali osservazioni sono da prendere *cum grano salis*, evitando eccessive e rigide generalizzazioni: anche il I atto dell'*Alcasta* termina, infatti, con un lamento (non a caso a ridosso

Il sollazzo burlesco è, ancor più dell'arresto lirico, spesso del tutto indipendente dallo svolgersi degli eventi, e, quindi, teoricamente sostituibile e 'trasportabile' da un luogo all'altro della trama[106]. A differenza dei lamenti, o, meglio, di alcune arie-lamento, le scene buffe non conoscono, tuttavia, l'ulteriore esperienza della migrazione da un'opera all'altra, probabilmente a causa della diversa luce con cui il comico, a differenza del tragico, è interpretato nelle varie piazze della penisola. Non tutte le declinazioni del comico, d'altronde, sono veramente indipendenti dalle trame della vicenda, così come non tutti i personaggi buffi si comportano e si esprimono, di fatto, allo stesso modo: un tentativo di sistemazione della materia, e un ampio ventaglio della casistica registrata, sono contenuti nelle pagine che seguono.

delle scc. buffe conclusive), così come, *a contrario*, si riscontrano scene-lamento iniziali in *Scipione* (II,2), *Pompeo* (I,3) e *Caligola* (I,3).

[106] FABBRI, *Il secolo*, p. 264 e ss.

2.6 Il gusto per il comico

Alla pretesa specialità di servi e nutrici romane rispetto ai parigrado che animano le scene melodrammatiche della penisola si è più volte accennato, e non solo in queste pagine: le situazioni in cui agiscono, e il livello dell'eloquio adoperato, sembrerebbero porli, infatti, su un piano affatto diverso rispetto ai coevi buffi veneziani, e in ideale linea di continuità non solo con i loro progenitori barberiniani, ma forse anche con i rozzi interlocutori rusticali di Moniglia e, non senza sorpresa, con i primi esempi lagunari del genere, almeno fino all'avvento della drammaturgia faustiniana. Comune è, d'altronde, la matrice che sottende ogni manifestazione di questo tipo, radicata com'è nei modi e movenze tipici degli 'zanni' della Commedia dell'Arte[107]: ciononostante, il colore che prende la declinazione capitolina del fenomeno merita senz'altro un approfondimento.

In effetti, i buffoni romani appaiono, già ad uno sguardo superficiale, piuttosto schietti e grossolani, e ciò si può rilevare non soltanto in occasione dei DMB, ma anche scorrendo diversi libretti di altre tipologie operistiche messe in scena all'ombra del Colosseo, o negli immediati dintorni, con l'esclusione di quasi tutti i DPM[108]. Oltre i bruschi, e spesso offensivi, battibecchi di scherno, però, la 'necessità' del comico emerge anche in momenti in cui, nonostante la connotazione tragica della scena, i buffi presenti non riescano ad esimersi dal commentare, a modo loro, lo svolgersi degli eventi: nell'*Arsate*, ad esempio, i tormenti della nutrice Cleonida per il suo restar sempre zitella hanno luogo mentre si trova al capezzale dell'agonizzante Semira, e contrappuntano, non senza qualche punta di scurrilità, le concitate fasi dell'arresto del protagonista, nascosto sotto le vesti di Liardo (III,7)[109]:

SEMIRA: Barbaro, se finora
I temerari lumi al Sole hai fissi,
Vedrai dal pianto ancora
L'ardite luci oppresse.
LIARDO: E queste luci stesse,
Che non fanno mirar l'alma tradita,
Sanno sprezzar la vita.
CLEONIDA: Non la posso più soffrir,
Per ritorglielo alla morte,
Io lo chieggio per consorte,
Se mi fate questo dono,
Giuro, che sarà buono in avvenir.
Non &c.
Figlia…
NIBBIO: Taci, gabrina,
Prima vorrà morire,
Che di star fin che vive alla berlina.
SINGERE: Tacete, aspri martiri
Sapranno risanare i suoi desiri.

[107] Così TAMBURINI, *Strumenti*, p. 103, in riferimento alla *Comica del cielo*: « È una commedia dell'arte ormai tarda in cui gli zanni, gli unici presenti con il loro nome Biscotto e Lisa e con lo stesso carattere sia sulla scena finta che su quella vera non sono più i motori dell'azione, ma sono cortigiani e subalterni anche dello scioglimento. […] Perfino la figura del Demonio e il tema della romita in una grotta sperduta in un deserto è un *topos* dell"improvvisa'».
[108] Per l'unica eccezione in merito, cfr. § 2.4.
[109] Qualcosa di simile accade più avanti, quando Liardo/Arsate, è condannato a morte (III,11).

Eseguisci Tialto.
TIALTO: Andianne pure.
L: Vengo per terminar le mie sventure.
(Tialto, Liardo, e Soldati partono.)
SEM: [1.] Dal cor svaniscono
Gli affanni e'l duol,
Se i rai già compariscono
Del mio bel sol.
[2.] L'ombre già fuggono
Dal mio pensier,
E l'anima distruggono,
Gioia e piacer.
C: [1.] Non la posso mandar giù.
Ognun fa l'amore
Tra gioie, e contenti,
Ognun si consola;
Cleonida sola
Si stuzzica i denti,
E dissipa il fiore
Di sua gioventù.
Non &c.
[2.] Ma stella inumana
Mi toglie i diletti
Con troppo mio scorno;
E dubito un giorno,
Senz'altri rispetti
D'uscir da la tana,
E far la pu - - -
Taci, ecco gente, uh quanti!
Cleonida rassettati, sbellettati,
E trova degli amanti.

Diversi da questi sono i passaggi in cui i servitori interloquiscono sì con i maggiorenti, ma fungendo ora da messaggeri, consiglieri o ruffiani, o ancora adombrando, sotto l'ostentato sorriso, la coscienza critica dei loro padroni: in siffatti frangenti si manifesta, solitamente, quella «comicità di livello medio» che all'epoca andava ormai per la maggiore[110]:

LISAURA: Donzelle amanti
Stolte che siete
S'ai finti pianti
D'un uom credete
Sempre mentisce
Se giura amor
Così tradisce
Il vostro cor.
FILANDRA: Se sei senza cervello
Che ci posso far'io
Devi dargli martello
E non dirgli cor mio.[111]

Un livello espressivo simile si riscontra anche in scene agite solo da personaggi ridicoli,

[110] FABBRI, *Il secolo*, p. 219; le eccezioni, specie a Roma, non mancano di certo: in *Onestà*, II,4, ad es., il comportamento, e l'eloquio, del vecchio Bacucco non cedono di una virgola alla presenza della bella Elisa, almeno finché questa non gli regali un gioiello, e gli faccia così passare la «foia».
[111] *La donna ancora è fedele*, III,3.

impegnati nella produzione di un'aria sentenziosa[112], nell'esposizione al pubblico di qualche antefatto o accadimento fuori scena[113], in macchinazioni e complotti orditi dai loro padroni[114], nello scimmiottare le smancerie degli innamorati[115], o, ancora, nell'ironico commento di quanto sia appena accaduto:

DORILLO:	Dimmi, Pantano, il tuo Sig. Lindoro, È così generoso Con tutte le persone?
PANTANO:	In questo il mio Padrone Vincere non si fa dall'interesse, Sbragiate in quantità senza sparagno.
D:	Per conto di promesse Il tuo Padrone è un Alessandro Magno.
P:	Mi rallegro con te del bel mestiero.
D:	Non t'intendo, Pantano.
P:	M'avveggo, che pian piano Divenuto d'amor sei messaggero.
D:	Eh tu, non la sai tutta.
P:	È un po' vile il mestier, ma però frutta.[116]

In estrema sintesi, le diverse sfaccettature in cui il fenomeno si manifesta, e delle quali si è data una parziale esemplificazione, vivono dell'incrocio tra la categoria relativa alla qualità di eloquio e comportamento degli intervenienti (smaccatamente buffonesca, o di medio carattere) con quella che fa riferimento alla presenza, o meno, all'interno della scena, di personaggi che non rientrino nel novero dei buffi; il quadro che vien fuori è il seguente:

[112] Un es. su tutti, l'aria di TILLA: «O quanto mai son leste | Le femmine oggi dì […]» (*Tutto il mal*, I,5).
[113] *Moro per amore*, I,10, FIORINO: «Dove, dove il camino | Floridoro rivolga, io non saprei: | Tutta sinor questa Città girai, | Né del Regio suo pie' l'orme trovai, | In corte non si vede | Né sento chi di lui mi dia contezza […]».
[114] Nel *Novello Giaone* (III,14), ad es., il gobbo Demo, col violino in mano, vorrebbe uccidere l'eroe per secondare i propositi di vendetta di Medea, appena espressi nella sc. precedente.
[115] Cfr. il passaggio tra la sc. 2 e 3 del III atto del *Lisimaco*, in cui l'ultima frase del duetto tra Demetrio e Filea è ripetuta identica, anche nella musica, dai subalterni Corebo e Anfrisa.
[116] *Idalma*, II,14.

tab. 4: tipologie di scena in cui sono coinvolti personaggi buffi

Comicità	*Qualità degli interlocutori*	**seri & buffi**	**solo buffi**
media		1 • sentenze • messaggi • consigli • …	2 • sentenze • antefatti • macchinazioni • commenti • …
grassa		3 • richieste • *a parte* • commenti • …	4 • battibecchi • scherni • corteggiamenti • …

Questa griglia di possibilità non si applica ad ogni apparizione di un buffo sulla scena, ma solo in quei momenti in cui esso si comporti secondo il suo naturale…'mandato'[117]. La rigidità della sistemazione è funzionale agli scopi analitici prefissati, ma non può naturalmente restituire tutta la molteplicità di sfumature che emergono dalla lettura dei libretti: non sempre in una singola scena, ad esempio, la relazione tra gli attori si mantiene sullo stesso tono, e l'incasellamento in questa o quella categoria, da valutare *cum grano salis*, ne tradisce comunque la variegata sostanza di fondo. È il caso del dialogo tra Corebo e Anfrisa, sorprendentemente affettuoso per quasi tutta la scena III,18 del *Lisimaco*, salvo la brusca impennata finale[118]:

COREBO: Oh cara la mia Anfrisa
Questo è troppo favore
Sempre ti portarò scritta nel Core.
ANFRISA: Prendi Corebo mio,
Eccoti un bracciolin de' miei capelli,
Portalo sempre adosso, e va' con Dio.
(parte)
C: Vecchia strega, Vecchia infame
Che dolcissimo legame
Al mio Core preparò!
Giovinetta,
Vezzosetta
Col tesoro
D'un crin d'oro
Il viaggio mi pagò.
Vecchia strega &c.

[117] Un es. del caso opposto si rinviene nella sc. II,10 del *Tito*, in cui Ninfo escogita un piano brillante per il suo padrone Domiziano, che lo ringrazia e abbraccia calorosamente; lo stesso accade tra Sesto e la schiava Harpalia nel *Pompeo* (II,4).
[118] Si cfr. anche *Il falso nel vero*, II,6.

2.6.1: Scene con buffi nei DM d'importazione

Il gruppo (o, meglio, il sotto-gruppo) di drammi più importante per misurare eventuali differenze e peculiarità nella gestione del comico a Roma è naturalmente costituito dai DM d'importazione (cfr. tab. 5). Nei primi titoli apparsi al Tordinona, tuttavia, l'accennata pesantezza di toni rispetto agli archetipi della Serenissima non è poi così evidente: l'accanimento denigratorio perpetrato contro la vecchia balia in *Scipione* e nell'*Elio Seiano*, ad esempio, si mantiene tutto sommato sullo stesso (basso) livello di comicità che compete ai battibecchi dell'originale[119], e lo stesso potrebbe dirsi degli altri titoli programmati nel corso della gestione Acciaioli, che si caratterizza, semmai, per una ricerca della risata grassa negli intermedi, e a volte anche nei prologhi aggiunti, che nel corpo del dramma. Queste argomentazioni valgono fintantoché il testo veicolato dai libretti romani sia quello effettivamente cantato dagli interpreti[120], circostanza che nel caso del *Novello Giasone*, ad esempio, può esser messa in dubbio in diversi frangenti[121]. Nell'impressione di Lupardi del 1671, infatti, non c'è alcuna traccia dello stravolgimento del prologo (di cui esistono, invece, ben 4 testimoni manoscritti)[122], e soprattutto, per quel che qui interessa, dell'aggiunta di una scena ridicola che impegna Delfa ed Alinda *en travesti* (III,13), di un'aria di entrata della stessa nutrice in chiusura di I,12, e del recupero della primissima versione, assai licenziosa, della strofa iniziale dell'aria di Oreste in I,6, che, già censurata e sostituita con *Fiero amor l'alma tormenta* nella seconda edizione veneziana del libretto, figura sovrapposta alla 2ª stanza nel manoscritto senese dell'opera[123]:

IL GIASONE (Venezia, 1649b)
IL NOVELLO GIASONE (Roma, 1671)

scena I,6

Oreste

O: 1. Fiero amor l'alma tormenta […]
2. Ben si vede a ogni momento […]

IL NOVELLO GIASONE (ms. **I**-Sc, L.V.33, c. 55)

scena I,6

Oreste

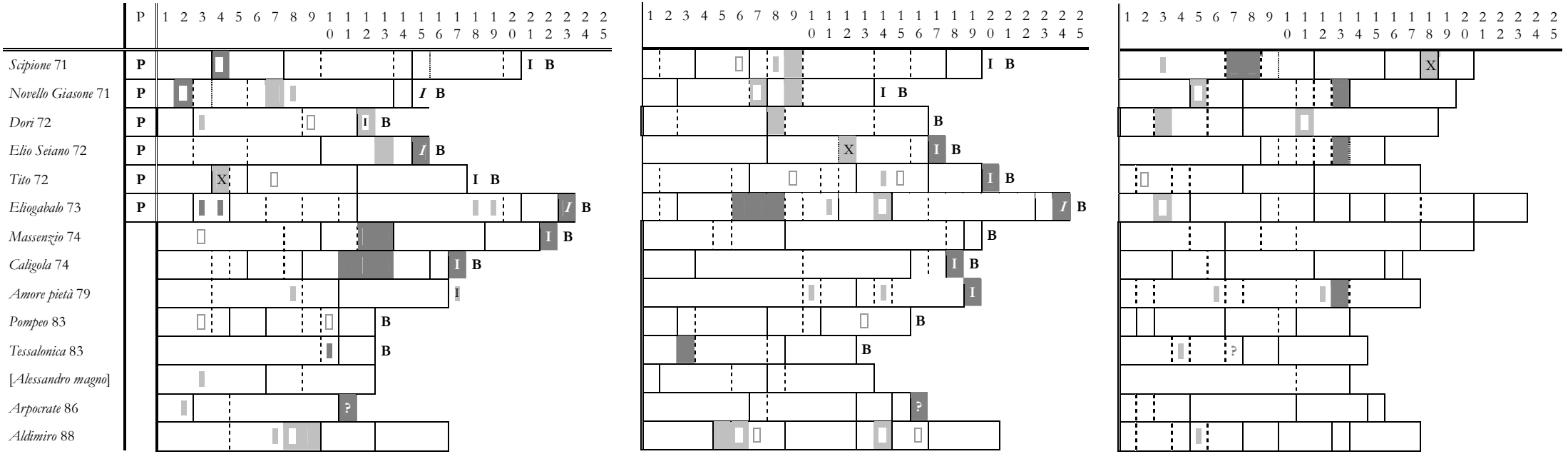
O: 1. Fiero amor l'alma tormenta […]
2. Ben si vede a ogni momento […]
[3.] È la femmina un cavallo,
Che sfrenato il sentier calca,
Mette sempre il piede in fallo,
Quando l'uom non la cavalca,
È un abisso ampio e profondo,
Che non ha fine, né fondo.

119 Si confrontino le scc. II,9 e III,3 dello *Scipione* con quelle aggiunte dalla coppia Apolloni-Stradella, III,7-8; nell'*Elio Seiano* l'analogia riguarda I,13 e II,12 rispetto alla novella III,13.
120 Nella partitura dell'*Elio Seiano*, all'altezza del I intermedio è riportato il duetto *Se geloso è mio marito* che non risulta dal libretto.
121 Per l'elenco completo di queste differenze si rimanda a USULA, *Giasone*, pp. LXIX-LXX.
122 Cfr. USULA, *Giasone*, pp. LXXI-LXXIV (sulle possibili ragioni di questa discrepanza, si veda il § 2.9). Anche dell'«aria come piace» da inserire nel bel mezzo del prologo (cfr. **I**-Tn, Giordano 13, c. 70) è rimasta traccia solo nelle due partiture complete (quella di Lisbona coincide con quella senese, ma è mutila dell'intero III atto), a testimonianza di una redazione successiva rispetto agli autografi stradelliani: si tratta di *Chi non prova lo stral*, cantata dalla Musica (cc. 10v-16) e tratta dall'edizione 1665 del *Ciro* (cfr. USULA, *Giasone*, p. LXIV).
123 È possibile comunque che le ragioni sottese a questa insolita duplicazione siano molto più spicciole, e dipendano dal concreto procedimento di redazione del ms., e non da considerazioni di carattere estetico (USULA, *Giasone*, p. LXIX).

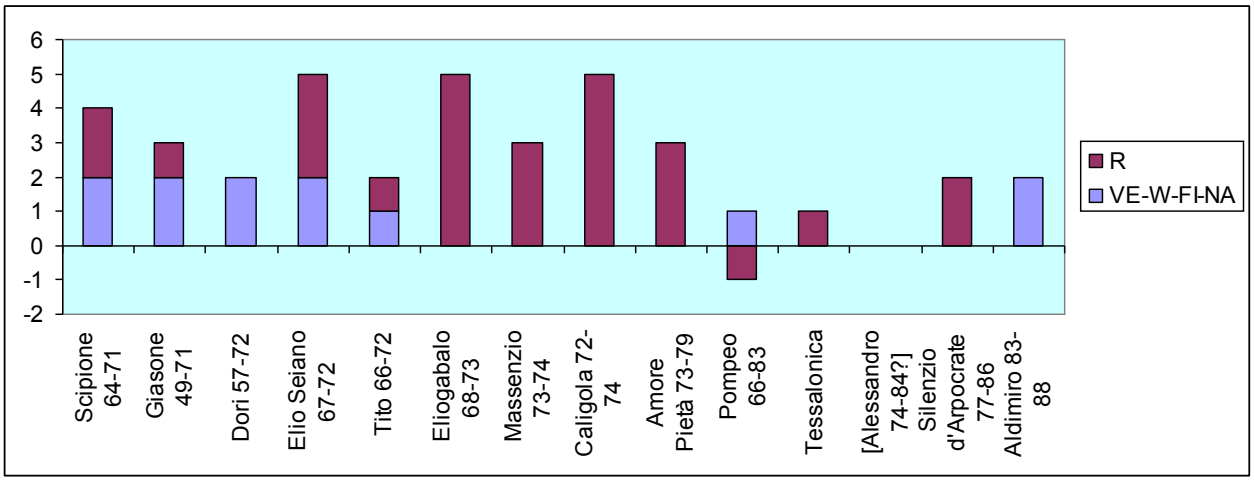
tab. 5.: distribuzione delle scene con buffi nei singoli atti dei DM d'importazione

Prologo; **B**allo; **B**allo preceduto dall'Introduzione; **I**ntermedio. | = mutazione scenica ⋮ = interruzione della *liason* X = scena spostata

scene con interlocutori buffi | già presenti nell'archetipo: 1° tipo 2° tipo 3° tipo 4° tipo
aggiunte:



graf. 1: numero di scene del 4° tipo (intermedi e pseudo-intermedi compresi) aggiunte ai DM d'importazione



Ad ogni modo, ogni integrazione ridicola imputabile alla mano dei revisori è sempre del tipo 4, e, se pur non aggiunge granché al carattere dei buffi, influisce senz'altro sulla temperatura burlesca dell'insieme per accumulazione, ossia in termini quantitativi: nonostante i buoni propositi iniziali («Un pensiero ho fatto anch'io | Di volermi innamorar: | Quella vecchia talor parmi una dea»), questo è il massimo di galanteria che il misero Lesbo riesce a mettere in campo per conquistare la nutrice Ceffea nella scena III,8 dello *Scipione*, composta *ex novo* da Apolloni e messa in musica da Stradella:

L: Tu mi guardi in cagnesco, e che ti faccio?
Uh, uh, uh.
C: Anco ardisci parlar brutto mostaccio?
Uh, uh, uh.
L: Scontrafatta figura.
Uh, uh, uh.
C: Gobbo, gobbo stravolto,
Aborto di natura.
Uh, uh, uh.
L: Un malan, che t'attacchi;
Lo dici per martello.
Uh, uh, uh.
C: Sì, ch'il soggetto è bello.
L: Più di te.
C: Che follia?
Muso di babbuino.
Uh, uh, uh.
L. Grugno d'arpia.
Uh, uh, uh.
E per dirtela tutta
Vecchia scanfarda, e brutta.
C: Vecchia brutta a me?
Te la serbo affe'.
Sgraziato, bugiardo,
Gobbaccio, bastardo,
Più brutto, più lordo,
Più vecchio, e balordo
Non vidi di te.
Vecchia brutta, &c.

Questa tendenza si mantiene pressoché invariata per tutte le stagioni del teatro pubblico[124], ma i suoi effetti divengono più dirompenti col procedere degli anni, quando la scelta degli impresari si concentra su titoli più recenti, e dotati di buffi dal contegno più educato, e maggiormente integrati nell'azione principale. Più che nel *Tito*, in cui l'esilarante azione di Cencina è ancora confinata ai margini della vicenda, queste osservazioni trovano la loro cartina di tornasole nell'*Eliogabalo* del 1673, un titolo che in origine includeva solo esempi di scene buffe del tipo 2 e 3, e si presenta adesso all'udienza capitolina infarcito di ben 3 nuove scene e 2 pseudo-intermedi del tipo 4, alcuni dei quali affidati ad interpreti già ridicoli *in pectore*, quali il gobbo Lonati o il nano del principe Savelli (II,7):

LISA NANA:	Che volete da Lisa?
IRENO:	Buondì a vossignoria:
	(Mi moro dalle risa:
	Ha una faccia più brutta della mia).
L:	Voi mi chiamate, e poi nulla volete;
	Oh tò che bell'istoria!
I:	Vi pigliate cicoria?
	Di grazia con le buone; uh, come siete.
L:	Io son così, che ci fareste; e poi
	Non è lecito a me lo star con voi.
	Pavento i miei perigli.
I:	L'onor io non vi robbo:
	Bella razza di figli,
	Che farebbe una nana con un gobbo. […]

Anche la grossolana comicità di quasi tutte le «Scene aggiunte all'Alcasta»[125] testimonia come, complice la conferma di Lonati, si stia tornando alla smaccata buffoneria degli esordi dell'opera impresariale. Nel *Massenzio* della stagione successiva, ancora il nano, Lupino, «tramortisce di paura» il «soldato di cicorie» Alindo, ma non gl'impedisce di oltraggiare, fingendosi fantasma, la vecchia Ismena (I,12-13)[126]: si noti come la nutrice dichiari, più avanti, tutta la sua pavidità in III,10, che sostituisce la scena III,14 dell'originale mutandone specularmente il senso:

[124] Sulla stessa linea si mantiene anche *Dov'è amore è pietà* del Capranica (cfr. § 3.2).
[125] Si tratta delle integrazioni a I,6, della sostituzione di I,15 (recante la buffissima lezione di ballo dello storpio violinista a degli imbranatissimi schiavi) e dell'aggiunta di un battibecco pieno di improperi da collocarsi prima di II,3; si ricordi come si tratti di aggiunte dell'ultima ora ad un dramma in prima assoluta, composto da due 'romani' come Apolloni e Pasquini, la cui gestazione, però, partiva da lontano.
[126] È probabile che anche il re del Congo che compare nel II intermedio del *Tito*, sbeffeggiato da Centina perché «piccino», sia stato impersonato dallo stesso attore.

Ismena

(Venezia, 1673)

scena III,14

I: Un core innamorato
Morte non teme, e non paventa il fato.
Vuol la donna scapricciarsi
Se credesse di morir,
Se mai s'avvezza
Per un bel giovine
A sospirar,
Per vagheggiar
Quel volto amabile
inesorabile
Perigli sprezza,
Morte, e martir.

(Roma, 1674)

scena III,10

I: Che Marte, o Bellona,
Che guerra, che campi?
Il Ciel me ne scampi,
Voglio esser poltrona.
Che Marte, &c.

Che serto, o corona,
Che palme, che alloro?
Non curo, s'io moro,
Se fama risuona,
Voglio esser poltrona.

Nel *Caligola* che chiude la prima esperienza del Tordinona, oltre alla geniale trovata di accostare in diretta un parallelo comico alla scena del ritratto di Teosena (I,11-13), i grassi battibecchi tra Nesbo e Gelsa sono di nuovo confinati in chiusura d'atto.

2.6.2: Scene con buffi nei titoli originali

Il gusto per il ridicolo e il popolaresco emerge, ovviamente, anche in questa categoria, e, almeno nei primi anni, informa di sé soprattutto le sezioni spettacolari accessorie. Di bassa estrazione sono i personaggi che si ritrovano nel prologo e intermezzo del *Tirinto*[127], al cui confronto la «vecchia cameriera» Lisa sembra una quasi una nobildonna, se non fosse per il violento sfogo finale, un postludio che non ha eguali nell'intero catalogo dei drammi presi in esame:

LISA: Piano, ch'assai ci resta
Prima di dire addio.
O guasterò la festa
O vuò marito anch'io.
FILANDRO: Taci, Lisa.
L: Che Lisa? Che taci? Anderà forse
Una Dama mia pari alle Vaschette?
O razze maledette,
Senz'onor, senza fe', senza creanza:
Chi trovò quest'usanza
Di maritar le figlie
Senza le damigelle?
Vuò gridare alle stelle,
Vuò stordirvi la testa,
Vuò dire il fatto mio.
O guasterò la festa
O vuò marito anch'io.
F: Mitiga alquanto, o Lisa,
Lo sdegno, ch'in te ferve.
Di dar spose le figlie, e poi le serve

[127] Nel libretto non v'è traccia di queste parti, tramandate solo dalla partitura (cfr. RONCAGLIA, *Il Tirinto*, p. 334 e ss.).

Oggidì si costuma.
L: Vedete, la mi fuma
E la rabbia mi scuote,
E così, bella zitta,
Lo piglio senza dote, e senza scritta[128].

Già nel 1668 i Chigi si erano fatti promotori di una cena-serenata estiva in cui intervenivano personaggi bassi[129], e persisteranno nel 'vizio' almeno per un lustro, come dimostra la presenza, nell'*Adalinda*, di un intermedio in cantina agito da servitori in cui il tasso alcolico cresce battuta dopo battuta[130], un *topos* nel *topos* piuttosto frequente[131], e non solo all'ombra dei castelli romani[132]. Dopo la chiusura del teatro pubblico, comunque, la predisposizione di momenti distensivi in conclusione d'atto (più o meno esplicitamente dichiarati) scema parecchio, lasciando il posto a più 'neutre' introduzioni ai balli (come si riscontra, ad esempio, nella partitura de *La donna ancora è fedele*), o a spettacolari quadri animati (l'incendio della biblioteca nel *Lisimaco*; il dispiegamento di armate navali o il magico salvataggio di *Arianna* per opera di Bacco): escludendo i due pseudo-intermedi di *Dov'è amore è pietà*, per imbattersi di nuovo in qualcosa di simile bisogna attendere i *Giochi troiani* colonnesi del 1688.

A volerla dire tutta, di nessuna CM le fonti, tanto poetiche che musicali, ci tramandano intermedi, o scene buffe terminali. La mancata previsione di questi spazi determina, in modo quasi necessario, l'inserimento nel corpo del dramma di scene piuttosto corpose e cariche sul piano comico-dialettico[133]: si vedano, ad esempio, le tirate critiche di Tilla sulla condotta degli uomini[134] e delle donne[135], o la simmetrica diversità di vedute di Vafrino e Barce sulle unioni coniugali (*Dov'è amore è pietà*, I,11):

VAFRINO: [1.] Odo, che sempre piangono
Quelli, che si maritano;
Sol d'esser lieti additano
Se vedovi rimangono,
E le lor mogli lodano
Quando da i lacci d'Imeneo si snodano.
BARCE: [2.] Sempre con lieto giubilo
Io vissi nel consorzio;
Sol nel mortal divorzio

[128] In partitura segue un'«Aggiunta, se piace» (c. 159v e ss.), di fatto un'introduzione al ballo che conclude l'opera (cfr. § 2.9).
[129] ADEMOLLO, *I teatri*, p. 107; TAMBURINI, *Luoghi teatrali*, p. 534 e ss.
[130] Questa scena (II,8) è riportata in entrambe le partiture superstiti, ma non nel libretto, nonostante una «Bottiglieria» figuri tra le scene indicate nei paratesti; sembra che un luogo deputato all'esposizione e conservazione di vasi e cristalli dei Chigi fosse fisicamente presente all'interno dello stanzone dell'Ariccia (TAMBURINI, p. 267).
[131] È il caso dell'assetatissimo FIORELLO in *Villeggiatura*, I,3 («Orsù la sete cresce, | Il padron s'avvicina: | Andiamo alla cantina»), o di Tresca, che si aggira «con un barilotto» in mano in *Dalla padella alla bragia* (II,11).
[132] TERSILLO e FORBANTE, prima dell'apertura dei *Giochi troiani* (II,17), rinunciano senza esitazioni ai piaceri dell'amore e della caccia per un bicchierino di quello buono: «Vada in bordello pur Pallade e Venere, | Poiché Nume più bel non v'è di Bacco».
[133] Un'analoga constatazione non vale, com'è noto, per i DPM, nonostante anch'essi difettino, di norma, di momenti spettacolari accessori quali gli intermedi.
[134] *Tutto il mal non vien per nuocere*, II,8: «O quanto v'ingannate | Belle, se voi pensate | Ch'una femmina sola a un uomo basti | N'hanno cento per stringa, e fanno i casti»; II,13: « Che destino; cambiar questa per quella | E quella per quell'altra | È un'usanza novella | Di certi miei signori | Che ormai son diventati | Con tanti negoziati | Regattieri d'affetti, ebrei d'amori».
[135] *Tutto il mal*, I,5: «O quante mai son leste | Le femmine oggidì […]».

Il Ciel per me fu nubilo;
Ond'io senz'alcun dubbio
Sol m'ingrassai nel marital connubio.

In più di un'occasione il sarcasmo si coniuga ad insospettabili competenze di teoria musicale[136]: gustosa l'aria di MENALCA che chiude la prima frazione dell'*Antro* («Con le donne d'oggidì | Ci vuol'altro per mia fe', | Che cantar sempre Do Re, Che intonar sempre La Mi»), o lo spunto di CLEONIDA nell'*Arsate* (II,4): «Le femmine oggidì | Han composto il cervello a semicrome». Qualche anno prima, gli anonimi artefici della *Villeggiatura* mettevano in bocca al giovane FIORELLO «[…] il Fa Mi Re | Non il Do» (I,6), primo di una serie continua di riferimenti all'arte dei suoni[137]; in *Amore, amicizia e costanza* (II,5) CARÀ chiede ad uno spensierato Celima se stia cantando «[…] la seconda parte, o pur la prima?» della sua aria, mentre per ESITE «È la musica insomma | Per chi non ha giudizio | Una bella virtù madre del vizio»[138].

I prontuari di bellezza rappresentano un vero e proprio filone, che incontra un certo favore a Roma come altrove[139]: ancora in *Arsate* II,4 ALIPPIO elenca «[…] Biacca | Minio, cinabro, lacca, e tutto quello | Che in faccia delle donne accresce il bello», ma che, di fatto, «[…] s'usa ancor fra gl'uomini»; ancora TILLA (III,1) deve correre a chiamare «Menica conciatesta» e «Monsù Sciampagna» per la sua padrona, e ricordare «[…] al Perucchier, che il zazzarino | Sia di capello fino», mentre PASQUELLA, moglie di *Girello*, si serve di «un pettine di corna» per scacciar la «forfera» (II,4); a fronte del volto 'acqua e sapone' di TEMPIZIA/CLEMIZIA (*Forza del sangue*, I,8)[140], davvero esorbitante appare la civetteria di Alcea nell'*Adalinda* (II,5):

ALCEA: Or che nessun m'osserva
Voglio a queste mammelle
Dar un po' di conferma,
E con due cordicelle
Sterparmi questo mio pelo mal nato,
Poi con possenti, e odorifer acque
Far al volto un bucato.
Cerca sol pulizia chi bella nacque.
1. Se di sera, e di mattino
Io sospiro senza pausa,
Chi n'è causa? Giroldino.
Or che le grinze ho guaste,
E la carne ripresa ha la sua piega,
Su venite a bottega
Quint'essenze, rossetti, unguenti, e paste.
Imbiancatemi,
Coloritemi,

136 Non si tratta, naturalmente, di una tipologia inedita: per far solo un es., nel *Giasone* del 1649 (II,10) è la balbuzie di Demo a generare un dialogo con Oreste tutto intessuto di sillabe esacordali.
137 II,7, SILVERIO: «Canta pur senza suono | Per farti star a tuono | Ti farò la battuta. | FIORELLO: Che gentilezza arguta | Se l'animo ti basta | Di formare una musica sì bella | Sarai un gran maestro di cappella»; III,8, SILVERIO: «Ah, che musica si fa […]».
138 *Tessalonica*, I,10bis (vedi oltre).
139 Nel *Lisimaco riamato da Alessandro* (Venezia, 1682), Aureli modifica l'originaria sc. I,8 inserendo i consigli di Eurilla, autentica esperta di cure estetiche, per Filea, alfin «[…] ch'egli [Lisimaco] si porti | A mendicar dal labbro tuo respiri».
140 «[…] Nel mio volto delicato | Né bianchetto, liscetto, solimato | La mia man mai v'adoprò. | D'esser bella già lo so».

Ravvivatemi,
Raddolcitemi,
A fin che questo viso
Sia lo specchio fatal del suo Narciso.
Compatisco la miseria
Delle donne, o belle, o brutte
L'adoprar questa materia
Per mia fe' non è da tutte.
Pulci, ladre indiscrete
Studian sempre di ber, come gl'Idropici,
E per trarsi la sete
Van cercando alle Donne i luoghi topici.
Credo sia tempo ormai
D'impolverarmi, e di lasciar lo specchio,
Che se chiamasse il vecchio
Ci sarebber de' guai.
2. Un odor sì grato, e grande
Ch'a Giroldo il cor ricrea
Chi lo spande? Citerea.

Le balorde attempate come Creusa (*Amore al punto*)[141] continuano ad esser bersaglio di servi e paggetti[142], nonostante alcuni di questi si mostrino ben istruiti:

CIRILLO: Eh, Creusa, Creusa una parola.
CREUSA: Che mi comandi ancor?
C: Sai tu l'istoria
Dell'incendio di Troia?
CR: Non ne ho troppo memoria.
C: Che abbrugiata già fu da nostri Greci?
CR: Tanto sai, figlio caro?
C: Io l'ho letta più volte
Nel Virgilio volgar d'Anibal Caro.
CR: E ben che cosa fu?
C: Dirti volea
Che la moglie d'Enea
Si chiamava Creusa come te.
CR: Dici il vero alla fe'?
C: Or se vide Creusa
Di Troia arder le rocche
Ben è ragion di Creusa in faccia
La Rocca d'una Troia arder io faccia.
Gli dà fuoco alla conocchia.
CR: Ah, temerario ardito
Se ti perdono questa
Posso io morir senza pigliar marito.

Proverbiale appare la schiettezza e il senso pratico di una «vecchia matrona» come la Garbina del *Figlio delle selve*, tanto se intenda superare le riluttanze della padrona al matrimonio col principe Sergesto, ossia Arsinda sotto mentite spoglie (II,6),

GARBINA: Per maritarsi bene
Si può forzare un poco la natura.

[141] «Aprile, maggio, e giugno | Oh poverina me | Fra tre mesi finisco | Anni sessantatre. | Quel che più mi rincresce | Ho inteso dir che questo | Sia l'anno cimiterico […]» (III,8).
[142] Nella sc. I,9 dell'*Arianna* DELIA rifiuta così le avance scherzose di Lesbo: «[…] Ho giurato castità. | Perdi tempo; non fai nulla | Son fanciulla, | Il tentarmi è vanità»; in III,1 accadrà esattamente il contrario.

Pigliatevelo su,
Che poi vi piacerà;
Se il volto non v'appaga
Qualch'altra cosa avrà,
Che vi soddisfi più.

quanto se impegnata a risolvere il 'metafisico' quesito di Ferindo, in un passaggio non a caso decurtato e ammorbidito in tutte le successive riprese dell'opera (I,4)[143]:

FERINDO: Che cosa è donna?
GARBINA: O voi non lo sapete?
E di chi figlio siete?
F: Non altri genitori io riconosco,
Che il padre, e questo bosco.
G: Nel mondo usa il contrario,
E tutte le persone anco leggiadre
Sanno chi è madre lor, non chi gl'è padre.
F: Ma tra l'uomo, e la donna
Qual differenza mai pose natura?
G: Sempre l'uomo l'avanza
Un palmo, o poco meno di statura.
F: Dunque l'uomo alla donna
Superior fa prodotto.
G: Per lo più tocca a noi l'andar di sotto.

Come si può notare leggendo tra le righe degli estratti fin qui proposti, il ricorso a doppi sensi e allusioni alla sfera sessuale è uno dei tratti ricorrenti della declinazione capitolina del comico, e circola con regolarità in bocca ai buffi delle CM e FDM[144] come dei DM[145], e anche in quei personaggi che, fino a quel momento, avevano osservato un contegno tutto sommato irreprensibile:

NICESTE: Il tutto nega
Questa arrabbiata strega.
DELFA: A me strega? Villano
Compagno d'un di quelli,
Che tagliati da basso,
Fanno restar soprano.[146]

Viceversa, nei drammi burleschi l'impiego di metafore vale ad alleggerire, se possibile, un eloquio spesso zeppo di improperi e scurrilità gratuite, non di rado oggetto di interventi censori[147]; più velati, ma senz'altro pesanti, quasi da *cabaret* televisivo dei nostri giorni[148], sono i commenti che Tartaglia

[143] Nella cit. sc. III,13, presente solo nella partitura del *Novello Giasone* (cc. 241v-252v), la nutrice Delfa, dopo la sorpresa di vedere il paggio Erino (in realtà Alinda) in vesti femminili, gli/le insegna, in modo ovviamente assai ridicolo, a pronunciare parole d'amore.
[144] Nella *Villeggiatura* (II,7), ad es., SILVERIO dà a Fiorello del «Figliolo d'una dama di bordello».
[145] Così LESBO, nell'imbattersi in *Arianna* sotto le vesti di Ersinda (I,14): «Oh che leggiadro aspetto! | Sarà forse la schiava: | Per introdurre in corte un vero bordelletto | Sol costei ci mancava».
[146] *L'empio*, III,15.
[147] Si leggano, ad es., le prime righe della sc. II,3 del *Chi è cagion*; le bassezze del *Girello* sono ovunque nel testo, e richiesero l'inclusione, nella prima impressione del libretto, di una esplicita *excusatio*, e opportune modifiche ai passaggi più 'tosti' in occasione delle riprese in alcune città (vedi § 3.3).
[148] Tale drammaturgia è lontana anni luce dalla comicità quasi 'etica' di Carlo Maria Maggi (cfr. CARPANI, *Drammaturgia*, pp. 129 e ss.).

indirizza alla strana coppia di amanti formata dalla regina Doralba e lo schiavo (ancor per poco) Mustafà[149]:

TARTAGLIA: Pian piano Galantuomo
Sai messer Mustafà, lasciala stare
Mentre che sei in prigione
Non facessi il co – co – compare
E tu, madonna infanta
Guarda ch'il guardinfante non ti pesi.
Se da quest'animal non stai lontana
In capo a nove mesi,
Bisogno ci sarà della mammana.
Partono, e vanno in prigione.
[1.] Come può testa che regna
La sua fre – fre – frenesia mostrar
A una razza così indegna
Impossibile mi par.
E che un servo di palazzo
Con un ca – ca – capital misfatto
Voglia prendersi sollazzo
Non lo credo, e l'ho per matto.
[2.] Se Doralba per trastulo
Mostra il cu –cu –cupo del suo cor
Mustafà io non t'adulo,
Fu sol burla, e non Amor.
Ma se lei più t'incatena
E tu me – me – meglio ti consiglia
Ne voler con tanta pena
Al tuo re formar famiglia.

Eccessi a parte, sul finire degli anni '80 si nota un certo 'ingentilimento' di toni e movenze dei buffoni romani, che si avvicinano alle maniere dei colleghi forestieri coevi, diradando al contempo anche il numero delle loro sortite[150]: la tendenza è evidente tanto nelle CM (il successo che arride al *Figlio delle selve*, ad esempio, non è certo imputabile alla già citata scena I,4, l'unica genuinamente ridicola di tutta l'opera), quanto soprattutto nei DM. La considerazione dell'andazzo generale non vale però a fugare tutti i sospetti, specie quelli che aleggiano riguardo i titoli apparsi nel nuovo teatro del Contestabile ai SS. Apostoli, in cui l'assenza di scene grasse dal corpo dei libretti non esclude che esse non siano state effettivamente agite nel corso delle recite. Se mancano indizi per obiettare l'eliminazione delle scene genuinamente comiche dal *Pompeo* originale, nella *Tessalonica* la loro presenza è dichiarata ma il contenuto si può solo supporre (seppur con un buon grado di probabilità)[151], mentre nella ripresa del

[149] *Il Girello*, II,15: per meglio evidenziare l'allusiva balbuzie del carceriere, si è preferito trascrivere questo passo dalla partitura (cc. 151r-155r), perché nel libretto ogni tartagliamento è sostituito da un trattino.
[150] Ad es., nell'incompiuta *Amante del suo nemico* si segnalano, in tal senso, soltanto i salaci commenti di Bocreso in III,6.
[151] Ogni «Scena buffa aggiunta» della *Tessalonica* è riportata per esteso solo nei libretti delle riprese di NA84 e FI87, nella stessa posizione in cui sono denunciate in R83, ossia dopo I,10, II,2 e 7, III,4 e 7 (questa manca nella produzione fiorentina): considerando le poche varianti che intercorrono tra queste due impressioni (in cui anche le uniche due scene buffe già presenti nell'archetipo viennese appaiono modificate) e quella colonnese, e soprattutto l'intensità e frequenza degli scambi che legano Roma, in quella stagione, alla capitale vicereale, così come a Firenze, si può supporre che le scene comiche incluse nei libretti posteriori siano proprio quelle romane. La consultazione dell'unica partitura esistente, purtroppo, non risolve del tutto la questione, in quanto sembra aderire quasi *in toto* al libretto fiorentino, come dimostrano, in II,2, l'aggiunta di *Gioisci pure* e la sostituzione di *Aligero infante* con *Amor consolami*, tutte intestate alla protagonista, e l'assenza di ogni integrazione di origine napoletana (cfr. CRAIN, *The Operas*, II, p. 172 e ss.)

Silenzio d'Arpocrate gli pseudo-intermedi buffi sono addirittura cassati, per far posto all'«aggiunta d'un interlocutore giocoso» non meglio specificato. Almeno in questo caso, è assai plausibile che tali lacune non dipendano, come accade sovente, dalla mancata redazione delle stesse entro i tempi necessari per la stampa del libretto, ma da una scelta precisa, dovuta alla licenziosità del soggetto scritto da Filippo Acciaioli, che non mancò di scatenare un putiferio tra i presenti[152].

2.6.3: Localizzazione delle scene con buffi nel corso dei drammi

A parte le scene 'miste', ossia agite da personaggi seri e ridicoli insieme, il cui collocamento dipende, più delle altre, dal dipanarsi della vicenda, del tutto intercambiabili dovrebbero essere, invece, i frequenti battibecchi che interessano nutrici e cameriere innamorate di riottosi e maleducati paggi, in tutte le declinazioni possibili del fenomeno, e, in minor misura, anche i sentenziosi soliloqui di cui sono costellati, qua e là, molti drammi. Eppure l'analisi dei dati raccolti restituisce delle risposte diverse, consentendo anche per questa tipologia un certo margine di prevedibilità che trascende l'esigenza contrastiva cui si accennava al § precedente, con evidenze che riguardano soprattutto le CM. Nei primi atti di queste si nota, infatti, un certo raggrupparsi delle ricorrenze di duetti grossolanamente comici intorno a due assi, ossia la scena 3 e la scena 7, con qualche timida puntatina nelle immediate vicinanze. Anche il nucleo centrale dell'atto II è interessato ad un simile fenomeno, e questa considerazione vale, in termini di percezione e attesa del pubblico, anche per le FDM, per le quali le scene 7 ed 8 rappresentano invece il termine di frazione: alla luce di un tale ragionamento, la programmazione dei due intermedi iper-ridicoli del *Tirinto* e dell'*Adalinda* non potrebbe apparire più necessaria, volta com'è a soddisfare una legittima aspettativa dell'udienza. Negli atti conclusivi, come di consueto, le carte si rimescolano un po', ma non si può fare a meno di notare la tendenza ad anticipare i frizzi e lazzi dei servitori, probabilmente per evitare che il serrato ritmo degli eventi che conduce allo scioglimento non subisca troppi intralci[153]. Nel III atto dell'*Amore al punto* si registrano due corpose interruzioni buffe, ampiamente giustificate dal peculiare clima espressivo dell'opera[154], ma è la successione delle scene 9-11 della prima frazione a catturare l'attenzione dello studioso, in quanto costruita in maniera davvero magistrale: dopo l'arietta di Cirillo (I,9), assolutamente priva di contenuti significativi (serve di fatto soltanto ad accompagnare l'ingresso in scena del personaggio), segue uno scambio di proposte e doppi sensi a sfondo sessuale con Creusa (che il pubblico può solo intuire, essendo probabilmente espressi

[152] «[…] da qualche giorno in qua pare che le dame non si curino più d'andarvi stante che in una comedia buffa [*rectius*: intermedio buffo] fu terminata una scena assai scandalosa, che dicesi sia stata fatta senza ordine di sua ecc.za […]» (avviso cit. in STAFFIERI, *Colligite*, p. 66). Difficile dire quanto ci fosse di improvvisato, magari affidato solo alla recitazione, in interventi di questo genere: ad es., dalla documentazione archivistica (ADEMOLLO, *I teatri*, p. 112) si apprende della partecipazione di un «nano» alle recite dell'*Empio* del 1669, nonostante non ve ne sia traccia alcuna nel novero di interlocutori e comparse menzionati in libretto e partitura.

[153] Ciò, infatti, è esattamente quel che accade nella *Villeggiatura*, in cui gli interventi sentenziosi di Fiorello e Silverio si inseriscono a spina di pesce nel flusso drammatico, commentando sì gli eventi (a tratti sembra che i due assistano alla recita, più che parteciparvi attivamente) ma spezzettandone il filo ad ogni piè sospinto.

[154] Si tratta infatti del dramma che conta, in valore assoluto, il maggior numero di scene in cui agiscano personaggi ridicoli.

direttamente nell'orecchio del destinatario)[155]; sul finire della scena 10 il ragazzetto benda la vecchia serva, si nasconde, e si gode lo spettacolo: in un'improvvisata quanto irresistibile mosca cieca, infatti, Creusa finirà per abbracciare il sopravveniente Leandro (scena 11), collegando così, in modo assolutamente naturale ma d'effetto, la conclusione della parentesi burlesca con il prosieguo della vicenda[156].

Al raggiungimento di un profilo similare in ciascun atto sembrano ispirati anche gli interventi additivi che riguardano alcune riprese di DM veneziani negli anni '70: a parte gli pseudo-intermedi, le integrazioni buffe all'*Eliogabalo* cadono esattamente in I,3-4 e II,6-8; in *Tito* la vanagloria di «Ninfo tutto armato», *Largo al Dio de la Guerra*, è anticipata proprio alla scena 4 del I atto, mentre nella stessa posizione dello *Scipione* i commenti di Lesbo alla disperazione del padrone Siface sono arricchiti dall'aggiunta dell'aria *Quanti son che per modestia*, la quale, pur sentenziosa, aumenta comunque il 'peso' del gobbo nell'economia della scena. Nei *revival* colonnesi del decennio successivo, come si vedrà, l'aggiornamento si compie per lo più a livello della singola scena, tramite la soppressione, aggiunta e/o sostituzione di pezzi chiusi, mantenendo pressoché inalterata la strutturazione drammaturgica degli atti[157]: nel caso, più unico che raro, del rifacimento del *Pompeo*, invece, le scene buffe sono addirittura cassate dall'impianto originale[158].

2.6.4: Evoluzione dell'elemento comico nell'arco temporale prescelto

In conclusione, la gestione del comico nelle opere romane di questo periodo[159] si può delineare secondo la seguente parabola:

- All'inizio degli anni '70 il carattere dei buffi che calcano le scene del Tordinona (e poi dell'Ariccia) è tributario della grossolana estrazione dei loro progenitori, siano essi le macchiette di barberiniana memoria che i ridicoli balbuzienti deformi così cari agli Incogniti veneti, ma ad essi è dedicato uno spazio e un'attenzione maggiore che altrove, anche se, per lo più, confinato ai margini della vicenda, in prologhi e, soprattutto, intermezzi molto salaci e piccanti.
- Con l'adozione, da parte del teatro pubblico, di un repertorio di più recente composizione, lo scarto tra la comicità dell'originale e quella aggiunta *ex novo* si fa più marcato, in quanto il revisore capitolino si mostra piuttosto restio ad abbandonare i toni carichi degli esordi, che sempre più spesso si prestano ad

[155] Nel libretto le parole corrispondenti sono sostituite da - - - -.
[156] Notevoli, in tal senso, sono anche le sequenze I,6-9 e II,5-7 dell'*Aldimiro*, in cui quasi tutte le tipologie di scena buffa sono adoperate in successione.
[157] Nel libretto ms. dell'*Alessandro magno*, ripresa della viennese *Lanterna di Diogene*, l'unica aria buffa aggiunta, *E non sta già tutto il danno* di Limo, cade comunque in chiusura della sc. I,3.
[158] Per dettagli, si veda il § 3.2.
[159] Queste considerazioni non riguardano, come s'è detto, i DPM e i DMB.

inserirsi nel corpo del dramma, oltre che nelle scene buffe in chiusura d'atto.

- Dopo la chiusura del Tordinona, il compito di allietare i carnevali romani è principalmente demandato alle CM, che mantengono alto (o, meglio, basso) il livello della condotta e dell'eloquio di servitori e nutrici, collocandone sortite e battibecchi in momenti piuttosto determinati, e prevedibili, all'interno degli atti, e rinunciando, di fatto, agli intermedi di chiusura.
- Nel corso degli anni '80 si assiste ad una progressiva diminuzione e 'raffreddamento' degli inserti comici nei DM, tendenza che è particolarmente evidente nelle riprese colonnesi dei drammi di Minato.

Sotto questo aspetto, l'impressione globale che se ne trae è quella, in definitiva, di una replica del percorso evolutivo dei drammi mercenari all'uso di Venezia concentrata in pochissimi anni, un ri-allineamento ai dettami dell'estetica dominante che pregiudica, pian piano, i longevi tratti caratteristici del modo romano di gestire il comico per abbracciare il *mainstream* corrente, in vista della semplificazione e purificazione d'ispirazione arcadica degli anni '90.

2.7 Convenzioni poetiche e linguistiche

La produzione melodrammatica romana non differisce per nulla dalle consuetudini di scrittura coeve: alla stesura dei recitativi in versi sciolti, liberamente alternanti endecasillabi e settenari senza uno schema rimico fisso, corrisponde la previsione di arie e altri brani formati da una o due strofe di lunghezza variabile composte da regolari successioni di ottonari, decasillabi, o, più di rado, settenari e quinari (specie nella variante sdrucciola). Non mancano stanze caratterizzate al loro interno da una certa varietà metrica, specie se destinate ai personaggi ridicoli; al di là delle scelte del librettista, però, è spesso il compositore a determinare l'articolazione, per lo più tripartita, di ciascuna sezione, decidendo solitamente di ripetere in coda uno o più versi dell'inizio. La presenza di *refrain*, comunque, non interessa solo il singolo brano, ma estende il suo raggio d'azione anche all'ambito della scena o della sequenza di scene, influenzandone il profilo formale e il colore drammatico. Accanto ai duetti liberamente strutturati si registra un discreto numero di arie in cui ciascuna strofa è destinata ad un interlocutore differente (arie doppie)[160]:

EFESTIONE: [1.] Farfalletta che t'aggiri
Per seguir l'amato lume,
Quanto quanto ne' miei giri
Son più folle di te Farfalla ardita!
Tu cimenti le piume, ed io la vita!

SIROE: [2.] Augellin senza consiglio,
Incapace di ragione,
Quanto quanto al tuo periglio
Egual, se non più cruda è la mia sorte,
Tu cerchi una prigion, ed io la morte[161].

Col procedere degli anni, infine, la soppressione delle 2[e] stanze, così frequente in sede di ripresa di un titolo forestiero, determina l'affacciarsi alla ribalta di brani monostrofici tripartiti, i quali, guadagnando pian piano in termini di ampiezza e complessità, costituiscono il germe del *format* 'aria col da capo' che di lì a breve conquisterà il terreno di gioco[162].

Anche sul versante linguistico non si segnalano significativi scarti rispetto alle tendenze correnti; notevole è, piuttosto, l'esclusione del dialetto dalla parlata degli interlocutori comici, a differenza di quanto accada, ad esempio, nei drammi civili rusticali fiorentini e nei loro epigoni bolognesi degli anni '90. Nonostante l'idioma romanesco sia uno degli elementi più ricorrenti nelle commedie ridicolose di

[160] Cfr. DUBOWY, *Zur Morphologie*, p. 425 e ss.; come si vedrà in seguito(§ 4.6), non sempre alla regolarità formale corrisponde un identico rivestimento musicale, specie quando ogni strofa esprima degli affetti contrastanti.
[161] *Alessandro magno*, II,11.
[162] Si legga la breve ma efficace sintesi proposta da BROWN, *Con nuove arie*, pp. 318-9, che individua gli anni tra il 1666 e il '76 come cruciali in questo processo, in cui «the strophic [*rectius*: bi- o multi-strophic] element that had defined an aria in the early part of the century was by now optional […]». Giusto per fare qualche es., in forma ABA sono *Donzelle fuggite* di Sofonisba (*Scipione*, III,11), *V'intendo sì, astri tiranni* (*Equivoci*, II,6) e *D'imparare ho volontà* (*Lisimaco* I,14).

Giovanni Andrea Lorenzani e colleghi[163], gli unici esempi di questo tipo si rinvengono infatti nel borgataro prologo del *Tirinto*, ma si tratta soltanto di voci di mercato che provengono dal retro delle quinte, e, soprattutto, non messe in musica[164].

Occasionalmente la ricerca dell'effetto buffo si nutre invece della storpiatura delle lingue straniere e di quella italiana[165]: così, dopo il francese maccheronico esibito da Plancina nel II intermedio dell'*Elio Seiano*[166], è la volta del trio di affamati soldati «Romei»:

ROMEI: Noi Lamagna partir
Noi venir da Polonia,
Et al guerriero dio far ceremonia.
Alle povre Pitocche
Dar un bocone pan,
Dar un biocche.

Senz'altro più numerose sono invece le ricorrenze di citazioni tratte dalla lingua degli avi[167], specie quando si tratti di un antesignano *latinorum* come quello ostentato all'occorrenza dal consigliere Filone nel *Girello*[168]: l'esempio più completo e coerente si ritrova, però, in una delle scene buffe presenti nell'unico dramma sacro di questi anni, *Da un colpo due piaghe* (III,4):

LESBINO: Voglio stare in gaudeamus
Sino a che la vita habemus
Poiché quando sarò morto
Tutto il torto sarà mio,
Lo dich'io, lo dich'io,
Onde pria, che pereamus,
Meglio e' pur, che iubilemus.

163 MORELLI, *Giovanni Andrea Lorenzani*, p. 224 e ss.
164 «Robba bona, chi beve? […] Chi vo' zulfaroli […] Aeò» (cc. 9-10).
165 Sull'incerto eloquio del «levantino» Giurgia è costruito il breve *Visir, amante geloso* del 1685 (cfr. FRANCHI, Drammaturgia, p. 562).
166 Il testo dell'«arietta francese» cantata dalla nutrice e poi mimata dal suo compare Eudemo è riportato solo in partitura, cc. 166v-167v.
167 *Tutto il mal* (III,1), TILLA: «Lupus est in fabula»; *Amore al punto* (I,10), CREUSA: «Vorrei darti un tantino… | CIRILLO: Dillo. CR: Un osculum unum. | CIR: Non intendo latino»; sul procedere di una sgangherata lezione di latino è intessuto il finale dell'atto I del *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso*.
168 In tutte le versioni del *Trespolo* è presente la gustosissima scena che vede impegnati il tutore e la vecchia balia nella lettura di un testamento: «[…] "Et si liberos masculos non habet…" | E sì liberi muscoli non ha, | Appunto fu così, | Perché subito morto interizzì» (sc. III,5 della partitura in F-Pn, cc. 73v-75).

2.8 Problemi di scenotecnica

Nel presente § si tenta di dare qualche risposta ad alcuni degli elementi più accattivanti, e, allo stesso tempo, sfuggenti dello spettacolo operistico, sulla scorta delle poche testimonianze rimaste, nel tentativo di fornire una visione globale, comprensiva anche di concreti aspetti di messinscena teatrale, almeno di qualche titolo del catalogo.

2.8.1: Mutazioni sceniche e apparati

Disegni, bozzetti e incisioni relativi a telari e fondali impiegati nella messinscena delle opere secentesche sono, com'è noto, piuttosto scarsi, a Roma come altrove[169]: le uniche fonti dirette al riguardo, in quasi mezzo secolo di attività melodrammatica capitolina, sono le tavole a corredo di edizioni di libretti (*La caduta del regno dell'Amazzoni*, 1690) o di partiture (*La vita umana*, 1656, pubblicata nel 1658) particolarmente curate, in quanto destinate a tramandare la memoria di spettacoli nati per solennizzare eventi dinastici importanti (le nozze del re cattolico con la contessa palatina del Reno)[170] e augusti dedicatari (la regina di Svezia, appena arrivata in città)[171].

Oltre alle fonti, per così dire, 'ufficiali', si sono conservati alcuni *set* di schizzi compiuti da architetti stranieri di passaggio in città: in particolare, una serie di disegni di Pierre Paul Sevin, attestato a Roma tra il 1666 e il '71, riproduce ogni mutazione scenica dell'allestimento, memorabile, dell'*Empio punito* del 1669[172]. L'importanza del documento è eccezionale, ma non ha goduto dell'interesse che avrebbe meritato da parte della comunità scientifica: secondo l'analisi di Maura Salerno, questi abbozzi sembrano tradire «una stretta discendenza formale di questa messinscena con quella dell'*Hypermestra*, realizzata a Firenze nel 1658», imputabile forse ad «una corrente di artisti legati al teatro degli Immobili che da Firenze si trasferì a Roma portando con sé la cifra stilistica del classicismo toscano»[173]. Se così fosse, apparirebbe ancora una volta confermata l'ipotesi di una discendenza dell'esperienza melodrammatica romana post-rospigliosiana dalle precedenti, fervide, stagioni vissute dalla città gigliata, in particolare tra il 1657 e il '63[174], da misurarsi, per quel che qui interessa, in termini di naturalezza della prospettiva e degli ambienti, ottenuta anche grazie ad una rappresentazione architettonica, volumetrica, degli spazi, e non soltanto pittorica, e una ritmica della mutazione basata sui contrasti di luce e livello di

---

169 Praticamente inesistenti sono i figurini degli abiti di scena: l'unica descrizione di essi che si ritrovi in letteratura, relativa ai costumi di Antonio Ugolini per l'allestimento della *S. Dimna* del 1687, si può leggere in MONTALTO, *Fra virtuosi*, p. 197.

170 MENICHETTI, *La caduta*, p. 184 e ss. riporta e commenta tutte le 13 tavole annesse al libretto più sontuoso pubblicato per l'occasione (le altre due impressioni ne sono sprovviste), conservato in **I**-Mn, T-1970 (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 621-3); sul significato allegorico del tema prescelto per l'occasione si veda GARAVAGLIA, *Il mito*, pp. 183-97.

171 Sulla *Vita umana* hanno scritto in molti: POVOLEDO, *Aspetti*, pp. 171-6, riporta anche la serie completa delle incisioni edite con la partitura del 1658.

172 Prima di questo ritrovamento, Per Bjurström era stato tentato di ricollegare all'*Empio* un altro set dello stesso autore, custodito presso la collezione Tessin di Stoccolma, ma già POVOLEDO aveva espresso seri dubbi al riguardo (*Aspetti*, p. 196).

173 SALERNO, *Sulla messinscena*, sommario, pp. 5-6.

174 Alla morte di Giovanni Carlo de' Medici, principale fautore delle imprese dell'Accademia, si crea, di fatto, un vuoto che spingerà alcuni degli artefici di quella stagione a cercar fortuna altrove, specie a Roma.

raffinatezza, che sulla regalità *tout court* della finzione scenografica. E se anche non vi siano evidenze che sia stato proprio Ferdinando Tacca, architetto ufficiale della corte medicea, e autore degli apparati dei principali spettacoli di quegli anni a Firenze e dintorni, a ideare la messinscena dell'*Empio*, è probabile che sia stato qualcuno a lui molto vicino, o che quantomeno abbia partecipato attivamente ad alcuni degli allestimenti citati, come, ad esempio, lo stesso Filippo Acciaioli. Il dettaglio delle mutazioni che si evince dal libretto, è il seguente[175]:

Atto I	
1-2	Stalla di Cloridoro (piena di cavalli)
3-6	Bosco e marina
7-16	Cortile regio nella città di Pella
17	Stanze d'Acrimante
18 [INT 1°]	Giardino con vista di logge, e tetto del palazzo reale[176].
Atto II	
1-3	Giardino come sopra
4-7	Stanze d'Acrimante
8-9	Galleria del palazzo (con quadri e statue)
10-11	Stanze d'Acrimante
12-13	Galleria del palazzo
14-15	Prigione d'Acrimante
16-20	Logge di corte[177]
21	Stanze d'Acrimante →
22 [INT 2°]	Reggia di Proserpina → Stanze d'Acrimante
Atto III	
1-2	Stanze d'Acrimante
3-7	Giardino regio con veduta aperta
8-10	Logge
11-13	Galleria reale
14-15	Logge
16	Giardino (di cipressi) e palazzo di Tidemo, con la sua statua e altre
17-18	Antro di Cocito con la palude stigia
19-20	Cortile

Considerando l'elevato numero di avvicendamenti scenografici, di gran lunga superiore alla media di 4, massimo 5 per atto che si registra negli allestimenti precedenti, e in quelli dei DM degli anni successivi, ben si comprende lo stupore e la meraviglia degli astanti, senz'altro superiore al livello di gradimento delle altre componenti dello spettacolo:

> […] fu tutta bella, le apparenze bellissime: sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi. Giocorno bene le scene e li cieli dieci volte si muttorno, l'uni e l'altri nel medesimo tempo. Abiti superbissimi, ben recitata. Il nano buona parte al solito, un tantino longhetta, con un poco di melanconia[178].

---

[175] Come spesso accade, ci sono alcune discrepanze tra la tavola delle «Mutazioni di scene» (p. 5) e le didascalie presenti nel corpo del libretto: si riportano per esteso queste ultime, con eventuali integrazioni tratte dalla tavola poste tra (…), anche per dare al lettore un'idea del susseguirsi delle mutazioni nel tempo. I bozzetti di Sevin, conservati presso l'Opéra di Parigi, sono riprodotti in SALERNO, *Sulla messinscena*, p. 157 e ss.

[176] Così nella tavola: «Giardino con arco e fontana, e vista del palazzo regio».

[177] È questa l'unica mutazione non compresa nella tavola iniziale del libretto, e neppure negli schizzi di Sevin: che si tratti di un adattamento del «cortile regio»?

[178] Questo è il resoconto, datato 18.II.1669, dell'ambasciatore genovese Ferdinando Raggi (cit. in ADEMOLLO, *I teatri*, pp.

Quale tecnologia stava alla base di cambi di scena così rapidi e frequenti? Il pensiero al sistema di quinte scorrevoli comandate da un argano centrale, impiegato da Giacomo Torelli per le scene del Novissimo di Venezia[179] e prontamente esportato anche in Francia[180], è immediato, anche se non è detto che le cose siano andate effettivamente così. Qualche anno or sono Davide Daolmi, sulla scorta di una millimetrica lettura di testi e incisioni, ha avanzato delle innovative ipotesi in merito alla natura delle scene adoperate per le opere allestite presso il teatro dei Barberini negli anni '50. Riassumendo, lo studioso valuta come assai probabile l'impiego di una scena 'ibrida', composta cioè da elementi tridimensionali di stampo serliano (o, eventualmente, quinte angolari fisse 'a libro'), e quinte laterali semplici scorrevoli[181], del tipo di quelle impiegate da Francesco Guitti nel 1628 per l'inaugurazione del teatro Farnese di Parma, e riproposte dallo stesso a Roma nel biennio 1633-4 per l'*Erminia sul Giordano* e l'ultima ripresa del *S. Alessio*, e partecipanti alle 25 mutazioni della *Teodora* del 1635, complesso allestimento progettato, forse, da Gian Lorenzo Bernini[182]. Tornando agli apparati dell'*Empio*, la presenza di 4 coppie di quinte laterali, dipinte in almeno 11 maniere differenti[183], non sembra lasciar spazio alla previsione di una scena fissa alternativa o concorrente, a meno che non si supponga una valenza progettuale degli schizzi di Sevin, e non la finalità di studio (il pittore aveva all'epoca 19 anni, e il suo soggiorno a Roma rientrava pienamente nell'*iter* della sua formazione) o di memoria dell'allestimento alla luce della quale sono stati analizzati[184]. Se si pensa, poi, ai repentini cambiamenti che, in alcuni passaggi, intercorrono all'interno della stessa scena (è il caso dell'apparizione onirica della «Reggia di Proserpina» che funge da 2° intermedio) il rimando ai meccanismi d'impronta torelliana diventa quasi imprescindibile, tanto più se si consideri la familiarità che, da assidui frequentatori e patrocinatori qual erano, i Colonna dovevano aver maturato con le meravigliose apparenze dei teatri veneziani[185], e sperimentato probabilmente già in occasione del *Girello*, che seppur meno ambizioso sul piano scenografico (tutto lo spettacolo ruota attorno a 6 o 7 mutazioni di base)[186], richiede gli stessi

112-3); da altri dispacci si ha notizia della noia provata dalla regale dedicataria, mentre in una famosa lettera Salvator Rosa definisce lo spettacolo una «solennissima coglioneria» (DE RINALDIS, *Lettere*, p. 217).

179 Una spiegazione estremamente sintetica del meccanismo torelliano è contenuta in VIALE FERRERO, *Scenotecnica*, pp. 55-7.

180 Secondo DAOLMI, *La drammaturgia*, p. 75, una recezione di questo sistema anche a Londra, ad opera di Inigo Jones, è quantomeno ipotizzabile.

181 Il sistema torelliano prevede, com'è noto, una doppia coppia di quinte laterali, che si presentano, alternativamente, visibili o occulte all'udienza, in modo da gestire ogni cambio al volo facendo scorrere i telai lungo i binari ad ogni giro di argano, e preparare la mutazione successiva ai lati del proscenio, al riparo dallo sguardo degli spettatori. Viceversa, le quinte semplici presuppongono *in nuce* l'esistenza di una scena fissa che riemerge alla vista ogniqualvolta queste siano ritirate ai lati.

182 DAOLMI, *La drammaturgia*, pp. 32-52. Le edizioni a stampa della partitura dei primi due titoli citt., per i tipi del Masotti, sono corredate da incisioni degli apparati, 5 per l'*Erminia* (si tratta del primo es. del genere nella storia dell'opera, pubblicato nel 1637) e 8 per il *S. Alessio*, mentre le principali notizie in merito a *I santi Didimo e Teodora* si evincono dalle didascalie di scena riportate in un libretto ms. dell'opera custodito presso la Biblioteca Trivulziana di Milano.

183 Si ritiene che la mutazione in III,3 («Giardino con veduta aperta»), mancante nella serie di schizzi in questione, possa esser stata realizzata tramite l'inserimento di un fondale diverso dietro le quinte già adoperate in chiusura dell'atto I: diversamente, POVOLEDO, *Aspetti*, p. 196, annovera 12 mutazioni totali.

184 Com'è s'è visto per le opere barberiniane, la finalità commemorativa era solitamente affidata all'incisione a mezzo stampa.

185 Sembra tuttavia che, almeno negli anni '60, non tutti i teatri della Serenissima si fossero definitivamente convertiti alla pratica piattezza delle doppie quinte laterali: il SS. Giovanni e Paolo, ad es., manteneva ancora una scena mista simile a quella ipotizzata per il teatro dei Barberini (DAOLMI, *La drammaturgia*, p. 75).

186 L'incertezza è relativa alla «Stanza di Pasquella», che compare solo in II,4: all'uopo si sarà probabilmente adottata una modifica dell'interno «Stanza reale» che si presenta due scene più avanti.

cambiamenti al volo[187].

Non si hanno molte informazioni per gli anni a venire, ma è probabile che il nuovo sistema, che sacrifica l'esigenza di realismo a quella di una drammaturgia il cui ritmo si fa progressivamente sempre più incalzante, sia diventato normale anche a Roma, almeno per i teatri più grandi come il neonato Tordinona[188]: si pensi, ad esempio, al disastro che si verifica nel prologo del *Novello Giasone* («nel tempo che canta il Sole, va in ruina il carro del Sole e tutto il palco, e tutto in un tempo sparisce ogni cosa, e comparisce la scena»), e l'altrettanto repentino ripristino ad opera delle doti di Architettura, o quanto accada in quello della *Dori*, in cui le tre nubi ospitanti Aurora, Zefiro ed Euro «insieme con tutta la scena e palco vanno in aria». Fino a prova contraria, si può supporre che la stessa tecnologia abbia incontrato favore costante fino al termine degli anni '80[189] e oltre[190].

D'altro canto, nell'assenza di ulteriori, fortunati ritrovamenti, ogni ragionamento in merito agli apparati degli altri spettacoli è sostanzialmente basato sulle descrizioni, più o meno complete ed esaustive, presenti nei libretti, e, assai più di rado, in qualche partitura superstite, ma deve essere necessariamente limitato ad aspetti estetico-figurativi, anziché di macchineria teatrale. Se si confrontano, ad esempio, le indicazioni relative agli allestimenti del teatro pubblico (1671-4) con quelle contenute nei libretti dei serenissimi archetipi, si possono avanzare alcune considerazioni interessanti, che troveranno ulteriore conferma nei titoli degli anni a venire. La predilezione per gli sfondi naturalistici e selvaggi è piuttosto evidente: così come una folta boscaglia appare tra le incisioni della *Vita umana* (II,4)[191], nei DM d'importazione scorci silvestri e/o rocciosi si aggiungono spesso, o si sostituiscono, alle previsioni originali, come accade, ad esempio, nel caso del «Bosco» nel *Tito* (I,4)[192], della «Selva con casino» dell'*Eliogabalo*, e, in più frangenti, nel *Novello Giasone*[193], in cui anche la consueta «Stanza degli incanti di Medea» diventa una più amena e misteriosa «Grotta» (I,15). Ancora nel 1688 le scene in cui è articolato il I atto dei *Giochi troiani* si dividono equamente tra un «Bosco suburbano di Troia consagrato a Pallade» e un «Bosco differente», e tra le prime tavole annesse al libretto della *Caduta* figurano gli anfratti rupestri del prologo e una buia spelonca che, dopo le picconate di Artide, «si dissolve in un'amena campagna»

---

187 È ciò che accade, ad es., nel bosco dell'incantesimo (I,15), in cui prima «si muta la scena in Inferno, con una bocca di dove escano cinque Diavoli a ballare e vestire Girello» e poco dopo «ritorna il bosco, e partono i Diavoli».

188 A dir la verità, in alcune piante coeve del teatro, o rapportabili ad esso, ad opera dello stesso Fontana, si nota «un complicato sistema di disporre le ali inclinate dei 'telari', in una prefigurazione *ante litteram* dell'introduzione della 'scena per angolo' di Ferdinando Galli Bibiena» (TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana*, p. 32, che ne pubblica anche i disegni alle pp. 27, 31 e 33). Viceversa, si vedano quali importanti modifiche all'impianto drammaturgico originale sia imposte, in *Dov'è amore è pietà*, dalla limitatezza di spazi e mezzi del Capranica (cfr. § 3.2).

189 Si legga, ad es., la didascalia di chiusura del I atto dei *Giochi troiani*: «[…] nel fine si rappresenta in lontano l'incendio della Città di Troia dopo quale sparisce il tutto [i sogni di Enone] e torna il teatro come prima».

190 «Possiamo credere che tutta la prima produzione operistica di Alessandro Scarlatti sia stata messa in scena con la tecnica 'à coulisses' [i telari mobili a scomparsa di Torelli] ed una visione simmetrica ad asse centrale» (VIALE FERRERO, *Scenotecnica*, p. 58).

191 I meccanismi di simbolizzazione derivanti dalla tecnica dell'*auto sacramental* (PROFETI, *Rospigliosi*, p. 137) sono latenti anche nella scelta di queste, come delle altre, vedute.

192 Un'analoga dicitura si riscontra in *Scipione* (I,4), ma è in collisione con il più consueto «Loco solitario in lito di mare con una torre di prigione» riportata in tavola.

193 Sc. II,8: «Bosco e mare aperto», al posto del «Porto di mare diroccato»; III,5 «Bosco», sostituisce «Notte, campagna con capanne».

con folta vegetazione verticale[194]. La presenza di giardini arricchiti da fontane e giochi d'acqua è piuttosto ricorrente, e non sorprende affatto, in una città come Roma, in cui arredi urbani e ville patrizie abbondavano di elementi architettonici di questo tipo: la veduta di un «Giardino sotto il serraglio con fontane» apre il II atto della *Dori*, così come un «Giardino con fontana» fa da sfondo alla scena II,15 dell'*Eliogabalo* (a Venezia erano raffigurati gli «Appartamenti d'Alessandro, che corrispondono in un delizioso giardino»); un apparato similare ricorre, come s'è visto, nel 1° intermedio dell'*Empio punito*[195], e si ritrova ancora, quindici anni dopo, nella sequenza conclusiva dell'*Arianna* colonnese («Giardino delizioso con Sorgenti, e Cascata d'acqua viva»). Anche la preparazione della camera scenica a mo' di «Anfiteatro» (*Alcasta*, III,4; *Lisimaco* III,23; *Silenzio d'Arpocrate*, I,11, non presente nella prima viennese, *Giochi troiani*, II,17 e III,1) o altri luoghi similarmente predisposti all'ascolto/visione di eventi (è il caso del «Prospetto» in cui Costantino e Licinio «ascoltano nobilissimo concerto di musica», *Massenzio*, III,7)[196], appare più frequente a Roma che altrove[197], e si riscontra anche in CM come la *Donna ancora è fedele* (I,7 e III,6) e *Tutto il mal non vien per nuocere* (II,1). Non si può tacere, infine, l'elevata concentrazione di prologhi e intermedi agiti nelle sommità celesti e olimpiche come nelle profondità dell'Ade che si registra nelle produzioni dei primi anni, tanto presso il palazzo Colonna al Borgo che sul palco del Tordinona, a testimonianza di un'impostazione ancora tendenzialmente cortigiana di questi allestimenti, che non riesce a rinunciare, a ridosso dell'ultimo quarto del XVII sec., alla spettacolarità artificiosa e 'spinta' di queste sezioni di corredo.

Accanto a queste tendenze, emerge, qua e là, una certa semplificazione e banalizzazione di alcuni scenari, dovuta senza dubbio all'opportunità di reimpiego e/o adattamento di quinte e fondali già in dotazione ai titoli in cartellone nella nuova stagione: così il primigenio «Ippodromo» del *Tito* diventa una più neutra «Città», la «Piazza di Babilonia» lascia il passo ad un «Cortile» qualunque (*Dori*, III,1)[198], dei generici «Scogli e mare» e la classica «Sala regia» prendono il posto, nel *Giasone* capitolino, rispettivamente della «Valle d'Orseno» e di un «Palazzo disabitato con rovine». D'altronde, è pacifico che le scene di ogni spettacolo potessero costituire patrimonio di un teatro, e quindi fossero passibili di ulteriori impieghi all'occorrenza, eventualmente con qualche aggiornamento, ma sembra che questo non fosse l'atteggiamento dominante nella Venezia del XVII sec.[199]. Se l'esigenza di sorprendere il

194 Si tratta, rispettivamente, delle stampe nn. 1-2, 3 e 4.

195 Anche il lussureggiante «Giardino» che apre il III atto della *Vita umana*, in cui agiscono Colpa, Piacere e Intendimento, presenta, al centro della prospettiva, una graziosa fontana.

196 L'analogo passaggio del *Massenzio* veneziano è senz'altro più spettacolare: i protagonisti sono seduti a «mensa regale», e davanti a loro si dimenano le personificazioni della Fama e del Tevere con due sirene.

197 L'unico «Anfiteatro» che si ritrova nei titoli d'importazione è quello del trionfo di *Scipione*, non a caso mantenuto anche a Roma, a differenza delle riprese di GE67, NA67 e FI69.

198 Anche nel caso della *Dori* le discrepanze tra testo e paratesto suggeriscono un *iter* di confezione del libretto non lineare, probabilmente articolato come segue: 1. impressione dell'intero testo, quasi identico all'edizione fiorentina del 1661; 2. preparazione del fascicolo integrativo, comprendente una dozzina di arie aggiunte e poche sostitutive, e sua inclusione in una ristampa del libretto uscita nel corso delle recite del Tordinona (cfr. FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 439); 3. stampa dei paratesti, tra cui le mutazioni di scene, che in parte non corrispondono a quanto segnalato nel corpo del libretto, come nel caso in questione.

199 Questo orientamento è stato verificato almeno per impresari come Marco Faustini, che «ogni anno costruivano di sana

pubblico con sempre nuove apparenze era determinante per gli esiti dell'opera mercenaria, e la sopravvivenza dell'impresa stessa, un discorso diverso riguarda, paradossalmente, gli allestimenti semi-pubblici o privati, spesso degli *unica*, sì, ma prodotti da committenti o consorzi il cui lignaggio e, soprattutto, le limitate disponibilità finanziarie, difficilmente paragonabili alle risorse messe in campo da corti quale quella fiorentina o napoletana, suggerivano *ab origine* la conservazione e il futuro reimpiego di pitture e architetture di scena[200], e la migrazione di apparati o, addirittura, interi teatrini effimeri da un luogo all'altro[201]. In un contesto socio-politico frammentato quale quello capitolino, inoltre, un ragionamento similare può valere anche in relazione all'impresa del Tordinona (che, di fatto, opera per pochi anni soltanto, ma in regime di monopolio)[202], e, senz'altro, per i principali teatri operanti negli anni '80, quali lo stanzone dei Capranica, caratterizzato da una programmazione a singhiozzo e di minor sfarzo[203], il concorrente agone dei Pamphilj sul Corso, che si limita per lo più a riprendere spettacoli già andati in scena presso i palazzi di altri nobili concittadini[204], e finanche il teatro Colonna ai SS. Apostoli, sul cui palco si alternano commedie alla spagnola come nuove produzioni e riprese di importanti drammi per musica, le cui mutazioni, quali si possono dedurre dai libretti, sono riportate sinteticamente in appendice IV.

Sulla fissità della scena pastorale non c'è molto da dire: quand'anche si tenti, come nel caso dell'*Antro* colonnese, di variare i fondali per ogni atto, non si riesce comunque ad andare al di là di tre declinazioni della scena «boscareccia» (atto I: «Boscareccia con una torre in prospettiva lontana, e un fiumicello che scorre a' piedi della prospettiva»; II: «Altra boscareccia di pratarie con animali»; III: «Altra boscareccia montuosa con un antro in faccia, e sopra l'antro un arbore di alloro»), confinando l'unico elemento di novità («Camera con un cembalo, con sedie») al già citato prologo. Qualche movimento in più compete senz'altro alle CM, in cui, com'è prevedibile, spariscono del tutto ambienti e pertinenze regali per lasciare il posto all'ambientazione cittadina e domestica, connotata dalla presenza di innumerevoli esempi di «Cortile» (come quello, forse sempre lo stesso, che fa da sfondo alle prime produzioni del Capranica) e dalla stantia alternanza di anonime gallerie, camere/anticamere e giardini: in questo quadro gli unici spunti degni di nota sono il «Deserto orrido con mare tempestoso» in cui si trasforma il teatro alla Pace per l'intero II atto dell'*Onestà degli amori*, e il già citato «Teatro» che apre e

---

pianta tutte le scene per le opere in produzione, utilizzando poco o per niente quelle preparate per le stagioni precedenti, perché, in verità, pare che molte di esse non venissero conservate» (GLIXON, *Maravigliose*, p. 102).

200 Una memoria ms. di Francesco Barberini testimonia tale prassi anche per gli spettacoli prodotti da una famiglia facoltosa come la sua (WADDY, *Seventeenth-century*, p. 337 e ss.).

201 Si ricordi il trasferimento delle strutture del Capranica presso il palazzo di Spagna nel 1682 (§ 1.6).

202 Un calcolo ipotetico, compiuto sulla scorta delle indicazioni librettistiche, fa ammontare la dotazione del Tordinona nella sua ultima stagione a circa una ventina di scenari (POVOLEDO, *Aspetti*, p. 175 e ss.); per qualche altro es., si veda la 'migrazione' di quinte e fondali tra *L'armi e gli amori* e *Dal male il bene* (1656) evidenziata in DAOLMI, *La drammaturgia*, pp. 14-5.

203 Gli allestimenti operistici del Capranica, per lo più CM o riprese 'tascabili' di DM (*Dov'è amore è pietà*, realizzato con tre sole mutazioni), si collocano, infatti, nelle stagioni dal 1678 (o '79) fino all'81, contano un unico titolo nel 1687 (*Amore al punto*) e nel '90 (*La Rosmene*), e riprendono con regolarità solo dal 1692 in poi: com'è noto, nel 1698 il Capranica sarà l'ultimo teatro pubblico a chiudere i battenti in città.

204 Dopo *L'Idalma* e *Il Lisimaco* nel 1682, la nuovissima *Vita è un sogno di notte* di Cicognini-Pasquini vede la luce, nel dicembre del 1684, nel neonato teatro di famiglia, che vedrà ancora una ripresa della *Rosmene* nel 1686 e *La S. Dimna* l'anno successivo.

chiude la medesima frazione in *Tutto il mal non vien per nuocere*. *Girello* a parte, il contesto urbano compete anche ai DMB[205], con la particolare menzione di una «Scuola» in *Chi è cagion del suo mal, pianga sé stesso*, mentre è solo nella prima delle FDM, *Il Tirinto*, che si tenta di perseguire la sincera immedesimazione tra luogo rappresentato e luogo della rappresentazione anche sul piano scenografico, includendo le prospettive dell'«Ariccia» e del vicino «Montecavo» tra le mutazioni dell'opera, in compagnia della «Speziaria di Frascati» scelta per il 2° intermedio, e di una «Piazza Navona» gremita dal volgo nel prologo.

2.8.2: *Machine* ed effetti speciali

Com'è noto, l'altro ingrediente del 'meraviglioso' nello spettacolo operistico del Seicento, e complemento non necessario, ma estremamente gradito, dell'artificio scenografico, è costituito dall'impiego di macchine teatrali che diano vita a creature esotiche o soprannaturali, portino in trionfo protagonisti o divinità, consentendo a interpreti e figuranti di superare magicamente le leggi della fisica. Queste magie avevano un prezzo, però, che incideva non poco sul costo dell'allestimento[206], e poteva influenzare alcune scelte di gestione[207]: ad esempio, la cordata che rileva l'impresa dell'Acciaioli si proporrà di migliorare la qualità di scene e il rivestimento sonoro, «evitando però le costose macchine»[208]. In effetti, i numerosi marchingegni predisposti dal cavaliere per vivacizzare il *Tito*, ultima produzione in cartellone per il carnevale del 1672, riassumevano quasi tutte le tipologie di 'effetto speciale' conosciute all'epoca[209]:

---

[205] Nella partitura del *Trespolo* romano non è presente alcuna indicazione in merito; le scarne annotazioni a matita presenti sull'esemplare dell'*editio princeps* bolognese del Manolessi (custodita in **I**-MOe, 70.E.18.4), che corrisponde solo in parte al libretto (perduto) delle recite al teatrino del Corso, segnalano comunque apparati raffiguranti «Città», «Giardino», «Strada», «Camere» e «Appartamento» in calce ad alcune scene degli atti II e III.

[206] Per l'esperienza di Faustini, si veda ancora GLIXON, *Maravigliose*, p. 106 e ss.

[207] L'unica differenza tra il libretto dell'*Aldimiro* napoletano del 1683 e quello, identico perfino nella composizione tipografica, pubblicato a Macerata quattro anni dopo per un allestimento festivo a Gubbio, sta nell'assenza, nella prima scena dell'atto III, di un «Sole, che nasce».

[208] Così CAMETTI, *Il teatro*, p. 66, richiamando in nota un avviso del 19.III.1672.

[209] Una descrizione del funzionamento delle macchine d'uso più frequente, la 'gloria' e il 'volo', è reperibile in VIALE FERRERO, *Scenotecnica*, pp. 63-4, in cui si sottolinea anche la valenza allegorica e celebrativa dell'espediente spettacolare.

Un caprone che porta Cencina all'Inferno e poi la riconduce via con Apollonio mago

Un trono di fiamme che esce di sottoterra, portando fuora Plutone

Una balena, dalla bocca della quale escono fuora Marzia, Cencina e Apollonio, e poi si tuffa nel mare

Un volo d'un amorino, che guida la balena

Un carro tirato per aria da animali infernali, che porta Apollonio, Marzia e Cencina in terra, e poi torna via

Una nuvola che sorge da terra e copre Marzia

Un palazzo che per via d'incanto sorge da terra

Una tigre che combatte con Tito e resta uccisa da Marzia

Un vascello che porta il re del Congo con molti Indiani

Una nuvola che scende a terra e si apre fra tuoni e folgori, portando in terra Apollonio e Marzia[210]

La struttura drammaturgica del *Tito*, puntellata qua e là dalle apparizioni comico-infernali del gruppo Cencina-Marzia-Apollonio, costringe a distribuire lo sforzo illusionistico nel corso dell'intera rappresentazione. Nelle produzioni precedenti, invece, carri terrestri[211], marittimi e celesti[212], palazzi incantati e troni emergenti dal sottosuolo, animali fantastici e selvaggi, voli di amorini, spiriti e simili[213], rovine di strutture[214] e montagne[215] e precipizi di mortali[216] si affastellano massimamente nel prologo e, più di rado, negli intermedi e nei balli[217]. Rispetto agli archetipi lagunari, infatti, la politica seguita dagli impresari romani va in direzione di un progressivo ampliamento, almeno in termini quantitativi, dell'impiego delle macchine, che si riscontra fino all'*Eliogabalo* del 1673[218]: dall'*Alcasta* in avanti, all'eliminazione delle sezioni d'esordio corrisponde un brusco azzeramento degli artifici, con l'eccezione del *Massenzio*, per il quale sono mantenute quasi tutte le invenzioni dell'originale senza aggiungere assolutamente nulla di nuovo.

Esauritasi la parabola del teatro pubblico, non è certo nel novero di CM, FDM o, tanto meno, DPM che si possa andare a rintracciare alcunché del genere. Nei teatri più piccoli come quello alla Pace, non abitualmente dediti al dramma per musica, ci si limita all'essenziale, evitando, per contenere le

---

210 Si sceglie di riportare la tavola presente nel paratesto in quanto nel corpo del libretto le indicazioni delle 'macchine' sono identiche a quelle di VE66, e in alcuni frangenti collidenti con la tavola (II,6: «Apollonio, Marzia e Cencina sopra il dorso di tre sfingi volanti che scendono a terra»). Come s'è visto per la *Dori*, è probabile che anche in questa circostanza l'elencazione preliminare riferisca dell'ultimo stadio di preparazione dello spettacolo, nella veste in cui questo si sia presentato al pubblico, comprendendo anche quegli effetti speciali (segnalati in *corsivo*) non previsti nella rappresentazione veneziana.

211 Un es. è il carro tirato da schiavi della bellezza che compare nel 1° intermedio dello *Scipione*.

212 «Carro per Venere che passeggia per terra e poi va in cielo» (*Elio Seiano*, prologo).

213 Nel prologo dell'*Elio Seiano*, ad es., sono previste «quattro Furie, ch'escano di sotto terra e vanno in aria attaccati al Carro di Venere, le quali tornano al precipizio sotto terra».

214 La «caduta di una loggia» è funzionale all'instaurarsi della *Prosperità di Elio Seiano* in seno all'imperatore Tiberio, e come tale è mantenuta anche nella ripresa capitolina.

215 Cfr. il «dirupo di molti sassi della valle orrida, che cadendo a terra formano la bocca di un antro infernale, da dove escono molti Demoni, e mostruosi spiriti, ch'empiono la scena» II,4 del *Massenzio*, analogamente a quanto previsto nell'archetipo veneziano.

216 Nell'*Eliogabalo* capitolino, la visione di una «donna che sembra Flora, precipitata da alto nel serraglio delle fiere, che subito la divorano» alimenta in modo truculento il fraintendimento per l'orrenda fine della dama; si ricordi come un altro cadavere finto, quello di Tigrane, fosse previsto nello *Scipione Affricano*, così come nella prima veneziana del 1664.

217 Nel 2° intermedio dello *Scipione*, gli schiavi intrecciano un ballo intorno al carro della bellezza, e lo stesso si presuppone facciano i «Caramogi» appena scesi dal vascello del re del Congo (*Tito*, II,20); per uno sguardo alla coeva prassi veneziana si veda ALM, *Theatrical*, pp. 96-7.

218 L'unica eccezione è costituita dall'apparsa dell'Iride in cielo, che è eliminata dalla sc. I,19 dello *Scipione* capitolino, a fronte, però, dell'aggiunta di una mezza dozzina di nuovi marchingegni.

spese, ogni parentesi spettacolare accessoria[219]. Il discorso non cambia granché neppure per il teatro Colonna[220], nel quale si segnala solo l'*Arianna* del 1685, non a caso allestita dopo un anno di digiuno, o quasi, dove nel «Mare, e boscaglia orrida con antri e rupi» che fa da sfondo alla scena II,16, l'eroina, che sta «per esser precipitata in mare» da un nugolo di soldati, si salva tramite il provvidenziale ingresso di Bacco su un carro («si oscura il cielo, cresce la tempesta in mare; e con lampi e tuoni, cadendo un fulmine restano estinti i soldati»), partito il quale è introdotta una botte recante i ballerini.

In conclusione dell'argomento, e ideale collegamento con quanto sarà trattato nel § successivo, merita di esser citata per intero la descrizione del prologo dell'*Arsate*, in cui ogni espediente scenotecnico, in un palazzo di Pasquino «ove risplendon vaghi i Gigli d'oro», è finalizzato alla gloria del «Re de' Galli», Luigi XIV:

> Principia l'opera con sinfonia orrida, con lampi e tuoni: un fulmine apre il tendale, e si vede un bosco tenebroso con un mare in tempesta, e legni infranti; dopo novi lampi, e tuoni, cade copiosa grandine, e cessata esce dall'orizzonte un carro tirato da due aquile, una azzurra, e l'altra bianca, condotto d'Amore, sopra il quale siede Pallade, reggendo con la destra un'asta, e con la sinistra lo scudo dove si vede l'impresa de' tre gigli d'oro di Francia. Pallade con Amore cantano alludendo alle glorie di Sua Maestà Cristianissima per la nascita del serenissimo Duca di Borgogna, ordinando la serenità dell'aria, e la tranquillità del mare: s'illumina il teatro, si vede nascere il sole dall'orizzonte, parte il carro, e principia il dramma.

[219] La sequenza *clou* del *Lisimaco* (III,23: «Si apre la cataratta, di dove esce un leone e subito aperta Alcimena si getta nel teatro […] Si fa avanti il leone con la bocca aperta; Lisimaco gli va incontro, gli caccia un braccio nelle fauci, e lo soffoga strappandogli la lingua […] cade il leone semi vivo») di fatto si realizza mediante l'impiego di comparse *en travesti*.

[220] Nel rifacimento del *Pompeo* è eliminata del tutto la previsione di una meraviglia singolare quale l'impiego di «quattro cavalli naturali vivi» che si producono nel ballo d'esordio (cfr. *Pompeo magno*, Nicolini, Venezia, 1666); sull'impiego eccezionale di animali reali nelle scene venete si veda ALM, *Theatrical*, pp. 62-3.

2.9 Sezioni spettacolari accessorie

Come s'è più volte accennato, al momento dell'apertura del teatro pubblico la produzione operistica romana si connota per l'insistente presenza di momenti spettacolari di contorno, quali prologhi e intermedi, che non trova riscontro nella prassi veneziana coeva: già da tempo, infatti, l'immaginifico e meraviglioso prologo cedeva il passo, sulle rive dell'Adria, a scene iniziali di massa, altamente spettacolari, coinvolgenti buona parte degli interpreti e un gran numero di comparse in atteggiamento spesso cerimoniale e solenne, mentre la buffoneria quasi 'circense' degli esordi, ormai sostituita da subalterni senz'altro più composti ed educati in funzione di appoggio ai ruoli principali, non aveva più molte ragioni di esser confinata ai margini della trama, in chiusura d'atto. A Roma, invece, almeno fino al 1673 prologhi ed intermedi 'vecchio stampo' non mancano quasi mai[221], ed anche negli anni successivi fanno una capatina qua e là, persino in tipologie di dramma, come il DPM, in cui, di solito, è raro trovarne. Prima di addentrarsi *in medias res*, però, s'impone almeno una precisazione: riguardo le sezioni spettacolari di corredo, è sempre difficile, e oltremodo rischioso, affidare l'ultima parola in merito alla loro presenza/assenza solo alle indicazioni presenti nelle fonti a stampa, in quanto spesso deficitarie (si pensi al caso di *Tirinto* e *Adalinda*, nei cui libretti ogni menzione a prologo e intermedi, tramandatici invece dalle partiture, è del tutto assente), laconiche (nel *Pompeo* del 1683, la semplice dicitura «intermedio» stampata prima di ogni ballo, senza alcun verso a seguire, non chiarisce se questo vada ad identificarsi con il momento coreutico, o rappresenti una scena a parte, non trascritta) o del tutto erronee (come nel caso del *Novello Giasone*, il cui libretto, lungi dal riportare il bizzarro prologo composto per l'occasione, e presente in diverse partiture manoscritte, ristampa, per l'ennesima volta, l'ormai classico esordio di Cicognini in cui interloquiscono il Sole e l'Amore)[222]. Lo stesso discorso vale per i balli, anche se, fortunatamente, il fatto che la musica di gran parte dei drammi in questione sia stata tramandata da belle copie, realizzate a scopo di omaggio e/o testimonianza di spettacoli già andati in scena[223], consente di recuperare importanti informazioni in merito che a volte latitano nei libretti[224].

---

[221] L'unica eccezione è costituita dall'assenza del prologo nell'*Empio punito*, forse perduto: è alquanto singolare, infatti, che uno spettacolo così costoso e complesso, tanto decantato per il gran numero di macchine e apparati impiegati, non sia stato dotato *ab origine* di un esordio adeguato; ad ogni modo, il set di scenografie pervenutoci non include alcun disegno in merito (cfr. SALERNO,*Sulla messinscena*, p. 157 e ss.).

[222] Non è da escludere, tuttavia, che tale discrepanza sia stata predisposta al fine di spiazzare del tutto gli spettatori (GARAVAGLIA, *Der 'Paragone'*, p. 267).

[223] È questa, ad es., la natura di molti mss. del fondo Chigi della Vaticana (unica eccezione, tra i titoli esaminati, è la partitura dell'*Adalinda*), così come di quelli estensi (salvo il *Figlio delle Selve*, le cui carte in più passaggi presentano ripensamenti e cancellature).

[224] Cfr. cosa affermi ALM, *Theatrical*, p. 42, in merito al repertorio di balli teatrali veneziani: «Libretti, often printed in haste, do not always tell the full story about *balli*».

2.9.1: Prologhi

Fatte le dovute premesse, procedendo nell'analisi si può tentare di spiegare le ragioni di una tale persistenza, da ricercare, probabilmente, tanto nella vitalità della tradizione locale maturata nel corso della seconda stagione barberiniana[225], nell'impianto un po' *demodé* dei primi saggi operistici post-rospigliosiani, e nell'accennato gusto per la comicità grassa e offensiva, quanto, a nostro avviso, nella funzione assegnata a tali momenti nell'economia dello spettacolo. Il contenuto dei prologhi romani, infatti, assai di rado anticipa sinteticamente quanto accadrà nel corso dell'opera (*Tito*)[226], o, addirittura, ne predice il lieto fine (*Dori*), condendo il tutto con la citazione dei nomi degli interlocutori principali con punte di moralistico commento, più o meno sincero (*Girello*). La funzione, per così dire, 'istituzionale' di queste sezioni vive dell'intento encomiastico e celebrativo che si concretizza nel richiamo, impresso a caratteri cubitali nel libretto, del nome o dei nomi delle personalità cui il dramma, per varie ragioni, è dedicato. Un esempio di quanto appena affermato si può rinvenire nel prologo dell'*Eliogabalo*, in cui, a fronte del timore che, a causa del «lascivo cuor» dell'imperatore si veda trionfar il «valor effemminato in Roma», c'è spazio per l'esposizione di esemplari di virtù quali il papa Clemente X Altieri e la regina Alessandra Cristina di Svezia:

ASTREA: Per sua gloria maggior propizie STELLE
DI CLEMENZA REGNANTE
Goderà un dì sotto gl'augusti imperi
Con Vantar nomi ALTIERI
Avrà d'alta virtù plauso incessante.
Ecco DONNA REAL d'eccelse Glorie
Ch'alle pompe latine accresce i pregi
Ecco eterne memorie
D'Anima grande e di suoi fatti egregi
Se d'ALESSANDR'ha'l nome
Spirti qui generosi in lei sian visti
Doni al ciel le corone
E allor che le depone, allor l'acquisti.

In modo più velato, ma neanche tanto, i due sono esaltati anche nel prologo dello *Scipione*, dove si fa diretto riferimento all'insegna dei rispettivi casati, le «STELLE ALTERE, E CLEMENTI» degli Altieri e le «SPICHE D'ORO» dei Wasa, i regnanti svedesi[227]; qualche anno dopo, un altro principe nordico oggetto di encomio sarà il «BAVARO MARTE», Massimiliano Emanuele, liberatore dei «Pannonici Campi» dai Turchi, insieme alla moglie Maria Antonia[228]. Il prologo allegato alla partitura di

[225] Questa affermazione è pregnante soprattutto riguardo i prologhi, sempre presenti nelle opere allestite dal 1654 in poi: nell'ultima, addirittura, si registra la concomitanza del prologo del dramma vero e proprio (*La comica del cielo*) con quello dell'opera rappresentata in scena da Baltasara e la sua compagnia, con tanto di scene e fittizio pubblico chiassoso.
[226] A riprova dell'eccezionalità del *Rodrigo*, nel suo è riportato un antefatto altrimenti oscuro al pubblico.
[227] Quando non immediatamente comprensibile, il riferimento alla cattolicissima «DONNA immortal, che non ritieni | Altro del sesso tuo, che l'onestade», è guidato da una didascalia («parla della Regina», *L'onestà negli amori*). Perfino il breve *Visir, amante geloso* reca un prologo «fatto in occasione d'esser stata recitata avanti la Sacra Real Maestà della Regina di Svezia».
[228] Si tratta, nello specifico, di *Amor vince fortuna* del 1686 e del *Figlio delle selve* dell'anno successivo, entrambi rappresentati in casa dell'autore, Carlo Sigismondo Capece.

Tutto il mal custodita a Montecassino, agito dalla vecchia Tilla «con verga in mano in atto di fare un incantesimo», tesse le lodi del marchese del Carpio, ambasciatore di Spagna a Roma, e nomina i cantanti ritardatari, fornendo allo studioso importantissime informazioni in merito alle circostanze dell'allestimento:

TILLA: Spedisci un farfarello tuo lacché,
E porti qua volando in tutti i patti
Paradisi [?], e Scarlatti,
L'Aquilano [Domenico?], e Paoluccio [Beschi?],
Margherita [Pio?], il ragazzo [Nicolino?], e Matteuccio.
Olà, non son venuti e più si tarda,
Io strillo e mi consumo
E qui l'incanto par che vada in fumo,
Ma per farli venir per quant'io pesco
Era meglio un Todesco [il Baviera?].
Or io non so che far, per me sono lesta,
Ma tempo non ci resta,
E dubito ch'al fine
La commedia farò con queste statue.
Assiem coi cavalieri,
Già le dame son gionte:
Ecco ancora il grand'Haro,
MARGH./PAOL./MATT./NICOL./AQUI./PAR. E noi siam pronte!
Qui cade la vecchia spaventata
RAGAZZO: Amica, non temer, dimmi cos'hai?
Che brontoli, che gnavoli?
TILLA: Quest'è la prima volta,
Che recito in commedia coi diavoli!
MARGHERITA: Scaccia timor sì vile,
Né sia stupor che del grand'Haro al nome
Abbiano spirti i marmi a dargli omaggi,
Che se del sole ai raggi
In Grecia un solo articoli, concenti,
Guzman sol degl'eroi
Sa con portento ignoto
Donar anche ai macigni e voce e moto.[229]

Sottilmente auto-celebrativo è, in ultima analisi, anche il popolano prologo del *Tirinto*, almeno dall'arrivo di un tal Scarpiccia, che dopo aver invitato i compagni (sgualdrine, «aquavitari», è chi più ne ha, più ne metta) alla commedia dell'Ariccia, enuncia, di fatto, l'irridente estetica del consorzio degli Sfaccendati: «Star in ozio è gran viltà | E chi notte e giorno sta | Lavorando, al fin s'attedia»[230].

[229] L'esistenza di questa introduzione, peraltro autografa, è stata, fino ad oggi, poco considerata dalla letteratura specializzata: le individuazioni poste tra parentesi quadre sono suggerite collegando il nome di battesimo, e il registro vocale, a quello di alcuni cantanti attivi in quegli anni tra la capitale e il vicereame partenopeo (si vedano, comunque, le supposizioni in merito di DENT, *The Operas*, p. 146). Sono assenti dall'elenco gli unici due interpreti che, con un buon margine di certezza, si può assumere abbiano partecipato alla prima del 1681, ossia il soprano Giuseppe Antonio Sansone, «[…] che rappresentando Doralba nel teatro de' Signori Capranica si rende meraviglia de' secoli», e Bernardo Pascoli da Ravenna (Lucilda), destinatari di due foglietti celebrativi stampati per l'occasione (LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 196-7). Da tale importante discrepanza si deve assumere che il prologo in questione sia riconducibile ad una ripresa dell'opera, stavolta patrocinata dal Carpio, di cui non si ha altrimenti notizia, da collocarsi a Roma (nel palazzo dell'ambasciata, come per le riprese colonnesi del 1682?) o, a partire dal 1683, a Napoli, ma distinta dall'allestimento di *Dal male il bene* del 1687, voluto dal Colonna all'indomani della morte del predecessore.

[230] Nel 2° intermedio, ambientato in una «Speziaria di Frascati», ANSELMO è ancora più esplicito, affermando «[…] ch'il tutto è in ozio, | E parmi che in Frascati | Potremmo ancora noi | L'Accademia formar de' Sfaccendati»; seguono poi una serie di salaci commenti sulla «comedia» dell'Ariccia (vedi oltre). Si ricordi come uno dei prologhi riportati dall'autografo

Nel caso di un titolo ormai 'classico' come il *Giasone*, invece, si assiste, come più volte accennato, allo stravolgimento del celebre esordio (*Questo è il giorno prefisso*) per l'improvvisa rovina del teatro («Precipitato è il sole, | Ogni tela è per terra, | Il palco sottosopra»), causato, a detta di MUSICA, POESIA e PITTURA, e dall'imperizia di ARCHITETTURA («Maledetti i compassi, e chi l'adopra!») che, in un batter d'occhio, rimetterà tutto in sesto sotto lo sguardo attonito degli astanti («O' leggiadri artifizi, | Son trionfi dell'arte i precipizi!»). L'idea della disastrosa caduta, seguita dall'immediato ripristino della scena, non è una novità assoluta (l'impianto del pezzo è chiaramente modellato sul *Ciro* di Giulio Cesare Sorrentino e Francesco Provenzale dato a Venezia nel 1654)[231], così come la prospettiva meta-teatrale di questo prologo non era di certo nuova all'udienza capitolina, da decenni avvezza alle 'stramberie' delle commedie alla spagnola (si pensi al 'teatro nel teatro' evocato nel I atto della *Comica del cielo*)[232]: esempi di prologhi di questo tipo, che adombrano il dibattito corrente sulla supremazia delle arti[233], e l'aspirazione all'armoniosa fusione delle stesse nel nuovo genere del dramma per musica, si ritrovano saltuariamente a Venezia, come nel resto d'Italia e a Vienna[234].

Degni di nota sono anche il prologo del'*Antro*, la cui ambientazione 'domestica' («Camera: un'Amante, e tre, o quattro Musici») si presta a finalità, ancora una volta, meta-teatrali («Dunque un'altra Serenata | Questa notte io far desio […]»), non senza un pizzico di critica estetica[235], e quello del *Tito*, dove l'intento sinottico e propedeutico si colora di venature grossolanamente burlesche grazie all'arrivo di una 'burina' come «Cencina sopra il dorso di un Caprone». D'altro canto, la ricerca del meraviglioso, conseguito tramite l'impiego di macchine e mutazioni ad effetto, è, come s'è visto, l'altro *leitmotiv* che accomuna le introduzioni dei drammi dati al Tordinona, almeno fino all'*Eliogabalo* del 1673, in cui si concentrano tutte, o quasi, le velleità spettacolari della produzione[236]. Molto moderno, appare, infine, l'esordio dell'*Adalinda*, in cui una ciurma di marinai commenta in diretta l'arrivo in porto del vascello dei protagonisti, proiettando immediatamente il pubblico nel cuore delle vicenda[237]: si tratta, d'altronde, di uno dei pochissimi esempi di prologhi soggetti a ripresa o rifacimento[238], insieme a quello

---

stradelliano in **I**-Tn, Giordano 13, *Che nuove? O ragionevoli*, sia ambientato in una «bottega di stufa» (JANDER, *The Prologues*, pp. 92-3).

231 L'inserimento di «prologo, aggiunte, mutazioni e aggiustamenti» vari per la ripresa veneta è dovuto alla penna di Aureli (o Minato?) per la musica di Cavalli (cfr. GARAVAGLIA, *Der 'Paragone'*, p. 287); nessun libretto è rimasto della prima napoletana (BIANCONI, *Funktionen*, p. 49).

232 cfr. PROFETI, *Rospigliosi*, p. 149.

233 Ad introduzione del barberiniano *Palazzo incantato* del 1642 sta il dialogo tra Musica, Pittura, Poesia e Magia (libretto in **I**-Rvat, Vat. lat. 13538).

234 Si veda l'elencazione contenuta in GARAVAGLIA, *Der 'Paragone'*, pp. 286-91. Una curiosità: il I atto del *Pompeo magno* di Minato-Cavalli, dato al S. Salvatore nel 1666, si conclude con un «Ballo di otto impazziti, due per la Musica, due per la Pittura, due per l'Alchimia, e due per la Poesia».

235 Alla proposta di *Luci belle, ma spietate*, è questa la reazione dell'AMANTE,: «Non si pon più sentir tante ariette | Di bei lumi, e luci belle, | Che non fan punto per me. | Oggidì le dame anch'elle | Odian queste canzonette […]».

236 Si vedano i prologhi della *Dori* e dell'*Elio Seiano*, cui si può accostare, sotto questo punto di vista, anche quello del *Girello*.

237 *Mutatis mutandis*, il paragone con il coro di ciprioti dell'Otello verdiano non è forse così azzardato.

238 Ci si riferisce alla trasformazione, a scopo celebrativo, compiuta in occasione della ripresa milanese del 1679: «Prologo de' marinari, che dopo vari pareri si concordano nel lasciare il mare, e portarsi a godere della felicità del governo dell'Eccell.mo Sig. Conte di Melgar», ossia Juan Tomás Enriquez de Cabrera, governatore e capitano generale dello stato di Milano.

de *La donna ancora è fedele*[239] e di un titolo di particolare successo come *Il Girello*[240]; nel caso degli intermedi, invece, le ricorrenze di ripresa al di fuori della città eterna si riducono praticamente a zero[241].

2.9.2: Intermedi, pseudo-intermedi e introduzioni ai balli

Più che il compito di stupire, agli intermedi di questo periodo è demandato il fine di allietare il pubblico con battibecchi comici, dalla cui presenza, spesso, potevano dipendere i maggiori o minori introiti di botteghino[242]: in tal senso, nonostante l'assenza di esplicita denominazione, si ricomprendono nella categoria anche i finali d'atto che sviluppino episodi ridicoli del tutto svincolati dalla trama principale, meramente accessori[243], nonostante siano spesso agiti da personaggi dell'opera[244]. La legittimità di una tale considerazione trova conferma nel libretto della *Prosperità di Elio Seiano*, che reca, in fondo alla scena II,16[15!], la seguente indicazione: «Fine dell'Atto Secondo, Ballo di Romei, & Intermedio»[245], seguita, nella pagina successiva, dalla buffissima scena 17[16!], ossia l'intermedio vero e proprio in cui Eudemo e la vecchia Plancina intervengono con il coro di stranieri prima del ballo. Analogamente, il sogno infernale dell'*Empio* Acrimante, etichettato semplicemente come scena II,21 nel libretto, è definito, più propriamente, «Introduzione al Ballo» nella partitura chigiana[246], in quanto manca di ogni espansione comica, ed è finalizzato esclusivamente a traghettare artificiosamente gli spettatori verso l'attesa e pittoresca conclusione coreografica[247]. Ad ogni modo, la scena buffa in chiusura d'atto, l'intermedio e l'introduzione al ballo rappresentano diverse declinazioni dello stesso fenomeno, che non sempre è possibile distinguere con nettezza: la chiusura del II atto dei *Giochi troiani* (II,17), reca un colloquio dei 3 ridicoli, dopo la cui partenza «si muta la scena in anfiteatro con soglio reale» e a un solenne proclama di Priamo «segue l'Intermedio del ballo, lotta, abbattimento, & altri giochi»[248].

---

239 Cfr. i libretti di Macerata del 1680 e di Firenze dell'84 (§ 3.3).

240 Gli unici libretti che riportino l'originale scena infernale sono quelli di Bologna (1669) e Modena (1675); numeri ben più consistenti interessano, come s'è accennato, il prologo originale del *Giasone*, circolante per mezza Italia fin dal debutto del 1649, e almeno due di quelli che competono alla *Dori* (cfr. SCHMIDT, *Antonio Cesti's*, p. 472).

241 Allargando un po' lo sguardo, non è che la prospettiva muti poi granché: una delle pochissime eccezioni in merito riguarda le due riprese bolognesi dell'*Adalinda* (1675 e '81) che, a fronte dello stesso, interessantissimo, prologo sull"inganno' teatrale, presentano intermedi quasi identici, ma scambiati di posizione.

242 L'attenzione posta dal *management* del Tordinona in merito alla buona riuscita degli intermedi è testimoniata, tra l'altro, dall'esistenza, per lo *Scipione* e forse, anche per la *Dori*, di intermedi alternativi, già composti da Stradella, ma mai andati in scena.

243 Cfr. GIANTURCO, *Per preparare*, p. 31.

244 È il caso, ad es., della Cencina del *Tito*; diversamente, la sc. I,17 del Caligola comprende anche Eurillo, personaggio non prima impiegato, e assente anche dalla tavola degli interlocutori del dramma.

245 In fondo alla pagina (48) è presente pure il richiamo a stampa «IN-».

246 Spesso prologhi e/o intermedi *lato sensu* sono tramandati soltanto dalle partiture: è il caso, ad es., delle due favole ariccine e di tutte le introduzioni ai balli della *Donna ancora è fedele*. Il testimone musicale dello *Scipione*, invece, presenta immediatamente la *suite* di balli di Schiavi senza il 2° intermedio recato dal libretto, le cui note si recuperano dalle carte stradelliane conservate presso il fondo Foà-Giordano in **I**-Tn (JANDER, *The Prologues*, pp. 108-9).

247 Un altro es. tipico (e celebre) è la scena che si consuma nella «Grotta per l'incanto» di Medea, che non a caso è stato mantenuto anche nel *Novello Giasone* (I,15).

248 ALM, *Theatrical*, p. 48: «Five of the twenty-five *balli* labeled *intermedi* also occur within a closing scene rather than in indipendent *intermedi*».

tab. 6: Prologhi, intermedi e balli composti a Roma (secondo le indicazioni di libretti e partiture) | carattere: **P:** encomiastico, buffo, propedeutico al dramma, buffo-encomiastico, buffo-propedeutico, altro; **I:** buffo, introduzione al ballo, buffo-encomiastico, introduzione buffa

titolo	a	tipo	autori[249]		PROLOGO	1° INTERMEDIO[250]	1° BALLO[251]	2° INTERMEDIO	2° BALLO	3° BALLO
Girello	68	DMB	Apolloni	Stradella	Inferno		B*+B		B	
Empio	69	DM				*Giardino*	B	Reggia di Proserpina	B	B*
Scipione	71	DM	Apolloni	Stradella	[Cielo]	Grotte di Vulcano	B*+B	?	B	
Novello Giasone	71	DM	Apolloni	Stradella	[Cielo]	*Stanza per l'incanto*	B		B	
Dori	72	DM		Stradella	[Cielo]	[*Serraglio*]	*B*		*B*	
Elio Seiano	72	DM	?	?	[Olimpo]	[*Monte Celio*]	B	Campagna?	B	
Tito	72	DM	Acciaioli	Stradella	Inferno	*Campagna*	*B*	[Spiaggia]	*B*	
Tirinto	72	FDM			Piazza Navona		B	Speziaria		B
Eliogabalo	73	DM	?	?	Campagna/mare	[*Piazza di Roma*]	*B*	*Anticamera*	*B*	*B**
Alcasta	73	DM				[*Cortile*]	B		*B*	
Adalinda	73	FDM			Porto di mare		B	Bottiglieria		B
Massenzio	74	DM	?	?		[*Palazzo reale*]	*B*	[*Spiaggia romana*]	*B*	
Caligola	74	DM	?	?		[*Cortile regio*]	*B*	[*Appartamento reale*]	*B*	
Donna ancora è fedele	76	CM			[Parnaso]	[Teatro]	B		B	
Trespolo	77	DMB				?	B			
*Rodrigo**	/	/		/	Palude stigia	Campi elisi	*B*	Selva di mirti	*B*	
Dov'è amore è pietà	79	DM						[*Bosco*]		

[249] Librettista e compositore sono indicati solo se diversi da quelli del dramma: se ignoti, si sostituisce con «?».
[250] In *corsivo* gli pseudo-intermedi, in grigio quelli mutuati dall'archetipo.
[251] In *corsivo* i balli di cui non è pervenuta la musica; con * è segnalata la presenza di balli *entr'acte*.

titolo	a	tipo	autori[249]		PROLOGO	1° INTERMEDIO[250]	1° BALLO[251]	2° INTERMEDIO	2° BALLO	3° BALLO
Onestà negli amori	80	CM			?		B		B	
Lisimaco	81	DM					B		B	
Tutto il mal	81	CM	?	Scarlatti?	?					
Dalla padella alla bragia	81	FDM				*Vigna*	B	?	B	
Chi è cagion del suo mal	82	DMB				*Scuola*	*B*	*Camera*	*B*	
*Da un colpo due piaghe**	82	/	/	/		*Casa del Piacere*	*B*		*B*	*B*
Pompeo	83	DM					*B*		*B*	
Arsate	83	DM					*B*		*B*	
Guerriera costante	83	CM			?[252]	?		?		
Arianna	85	DM					*B*		*B*	
Visir	85	/			?					
Amor vince fortuna	86	DPM			[Olimpo]					
L'antro	86	DPM			Camera	[*Boscareccia*]				
Figlio delle selve	87	CM			[Olimpo]					
Trionfo di Buda	87	/					*B*		*B*	*B*
*Pazzo per gelosia**	/	DPM		/			*B*		*B*	
Amore, amicizia e costanza	88	FDM					*B*		*B*	
Giochi troiani	88	DM				Campagna/mare	*B*	Anticamera→Anfiteatro	*B*	
Gelosa di sé stessa	89	CM					B		B	

[252] Si ricordi la natura 'mista' di questo singolare spettacolo, che fa precedere ad ogni atto della CM un atto della commedia in prosa *La dama di spirito geloso*, prima della quale è posto questo prologo, cantato dalla Musica.

Scorrendo la tabella con attenzione, si può notare come i primi finali d'atto coinvolgenti dei buffi non compaiano prima del 1672[253]: nelle opere antecedenti, infatti, tali momenti sono ancora appannaggio di interlocutori mitologici o, al massimo, allegorici[254], che commentano i fatti appena accaduti, o esprimono i loro migliori propositi per l'avvenire, in funzione chiaramente propedeutica ai balli. Successivamente a quella data, gli intermedi perdono quindi ogni connotazione soprannaturale: a parte il mai rappresentato *Rodrigo*, le uniche eccezioni credibili sono rappresentate dalla presenza della musa Clio nell'introduzione al secondo ballo della *Donna*, e soprattutto dalla scena onirica che chiude, in modo un po' retrò, il I atto dei *Giochi troiani* (I,13)[255], a quasi vent'anni di distanza dai sogni infernali dell'*Empio* Acrimante nella reggia di Proserpina.

La *vis comica* di alcuni intermedi risulta, ancora oggi, davvero notevole: nella citata scena che precede il 2° ballo dell'*Elio Seiano*, ad esempio, prima «Plancina ricomincia l'arietta francese[256], e vede Eudemo che sta aprendo la bocca senza cantare»[257], dopo irrompono i «Romei» che si esprimono in un ridicolo italiano 'germanizzato'; in *Tito* II,20 il minuscolo re del Congo scambia la volgare Cencina prima per Celinda (il nome assunto dal Tolomeo della *Dori* in vesti femminee), poi, in un progressivo crescendo d'ilarità, per Rosaura, Lisetta, e addirittura Isifile (*Giasone*); l'elenco potrebbe continuare, ma la palma del vincitore spetta forse alle irresistibili lezioni di ballo che il gobbo Vafrindo impartisce ad una schiera di schiavi indisciplinati (*Alcasta*, I,15).

Il 2°, 'borgataro', intermedio del *Tirinto*, ambientato in una bottega frascatana, è uno dei pochissimi a non sfociare in un ballo: di esso, infatti, non c'è alcuna menzione nel corpo, e neppure nei paratesti, del libretto, così come nella dettagliatissima partitura, che, oltre ad essere l'unico testimone dello stesso intermedio e del prologo, riporta anche il «ballo de' Cucchalini» in coda al I atto. Che non si tratti di una lacuna dovuta alla discontinua sopravvivenza delle fonti è testimoniato dall'esistenza di un impianto analogo nell'altra favola degli Sfaccendati, l'*Adalinda*, corredata di prologo, ballo I, intermedio II (senza ballo) e una suite di danze (gavotta, sarabanda e allegro) in chiusura dell'opera[258], una

---

253 Il 2° intermedio della *Dori* è costituito, in realtà, dalla mera aggiunta, in coda alla sc. 16, dell'aria *Allarmi, o pensieri* di Tolomeo/Celinda, e della sentenziosa *Donne mie non vi fidate* della vecchia nutrice Dirce, seguite da un ballo di vecchi e vecchie (diverso dall'originale ballo di Mori); sicuramente più efficace sul piano comico è l'appendice alla sc. I,22 (24, nell'originale) del *Massenzio*, in cui i soldati si contendono in maniera quasi infantile il bottino di guerra, prima di muovere «il piede alle carole, al ballo».

254 È il caso della Bellezza, che interviene nel II intermedio dello *Scipione* (nell'intermedio alternativo, mai andato in scena, è presente, insieme a Vulcano e Amore, anche la Bugia): a questi potrebbe aggiungersi anche l'intermedio stradelliano a due voci, agito da Gola e Modestia, rilegato assieme agli altri in **I**-Tn, Giordano 13, che, se fosse corretta la supposizione di JANDER (*The Prologues*, pp. 103-4), potrebbe riferirsi al *Girello*, ma non ci sono riscontri in alcuna delle cinque partiture complete dell'opera rimaste.

255 Dopo che la ninfa Enone si addormenta, «viene Morfeo sopra una Conca del Mare attorniato da molti sogni di diverse figure», ed esauriti i consueti convenevoli, «i sogni intrecciano il ballo con vari cambiamenti di figure, mutandosi in donne, mostri, uccelli, fontane, vasi, & altre, & nel fine si rappresenta in lontano l'incendio della città di Troia dopo [il] quale sparisce tutto e torna il teatro come prima».

256 Questo brano, in francese maccheronico, non è riportato nel libretto, ma solo in partitura: si consulti la trascrizione al § 4.9.

257 Anche nell'*Eliogabalo* il (simulato) mutismo di Ireno è impiegato a fini ridicoli.

258 Sulla diversa distribuzione di tali sezioni nelle due partiture complete rimaste dell'*Adalinda*, si veda § 3.1. Che non si tratti di 'sviste' o smarrimenti è confermato anche dai paratesti del libretto, che menzionano correttamente l'ubicazione dei due balli senza riportarne, però, gli attori, né tantomeno il titolo, a dimostrazione di come un tale impianto fosse stato progettato

'stranezza' tutta ariccina: nel *Tirinto* lo sfogo coreutico conclusivo è addirittura preceduto da un semi-serio postludio di carattere meta-teatrale[259] che merita di esser riportato per intero:

LISA:	E che fretta, o signori,	
	Di salir su le scene	
	Prima che si finisca la commedia?	
MUSICO:	Il popolo ha già detto: «Evviva», o bene,	
	E che, vecchia stordita,	
	La commedia è finita.	
L:	Io vi dico di noe, fuggite via.	
M:	E che dunque vi resta?	
L:	Per allegrezza di due matrimoni	
	Si ha da fare una festa.	
M:	Di che, forse di ballo?	
L:	Di ballo, e già si stanno	
	Convitando i vicini.	
M:	Ne' pubblici festini	
	Par che lecito sia ballare a tutti.	
L:	Dunque ballar sapete?	
M:	Alla prova il vedrete.	
L:	Oh, via, fa' una spezzata	
	E voi fate un fioretto,	
	Fammi un po' un'incrociata,	
	E voi una continenza	
	Tutti una capriola alla cadenza.	
	Canchero, menan bene; orsù l'ho caro,	
	Posate i ferraioli	
	E cominciate il ballo,	
	Che frattanto faranno i nostri sposi	
	Un balletto a cavallo.	[seguono le danze]

2.9.3: Balli

Sulle sponde della laguna la previsione di un ballo finale come quello dell'esempio precedente è del tutto minoritaria[260]; piuttosto, il fatto poi che proprio gli sposi aprano le danze con una coreografia equestre rimanda a quelle rappresentazioni cortigiane in cui alcuni dei gentiluomini presenti prendevano parte attiva ai divertimenti coreutici e cavallereschi[261]. Il coevo allestimento mantovano della *Dori*, ad esempio, serviva «per introduzione ad un esercizio d'arme rappresentato da otto altri cavalieri», articolato in un mini-prologo cantato dalla dea Bellona, seguito da ballo, combattimento, e finale nuovamente cantato[262]. Ad ogni modo, nessuno dei titoli in oggetto, così come già rilevato in letteratura in merito al repertorio veneziano[263], sembra adombrare quella commistione tra danza sociale e teatrale

già da tempo, sicuramente prima che le stesse danze fossero state composte: è curioso notare come questa omissione si sia trasmessa anche ai libretti della cit. ripresa milanese e di quella fiorentina, entrambe del 1679.

259 Questa appendice, del tutto assente nel libretto, è segnalata quale «Aggiunta, se piace» in partitura.

260 Analizzando i dati che emergono dal paziente scrutinio dei libretti lagunari condotto da ALM (*Theatrical*, pp. 278-9), si nota come nell'intervallo 1671-90, a fronte di un totale di 144 titoli e più di 271 balli, solo 10 si collochino in chiusura di spettacolo; gli allestimenti che annoverano 3 balli, al posto dei 2 consueti a fine atto, sono comunque il 17% del totale.

261 Anche il 2° ballo dell'*Alcasta* è destinato a «cavalieri e dame», ma di esso non v'è alcuna traccia nel corpo del libretto, né tantomeno in partitura. Sulla presenza di balletti siffatti nel repertorio teatrale veneziano, a volte incorporati in vere e proprie feste da ballo agite in scena, si veda ALM, *Theatrical*, pp. 57-8.

262 *Il regio schiavo, o sia la Dori*, Osanna, Mantova, 1672; a questo si possono ricollegare alcuni ess. di 'opera-torneo' nell'area medio-padana (BESUTTI, *A introdurre*, pp. 114, 120 e ss.).

263 Così ALM, *Theatrical*, p. 273: «Unlike the French stage, where social and theatrical dance almost imperceptibly merged, the

di transalpina memoria.

Tra gli altri drammi autoctoni, a parte il «Balletto ultimo» della *Comica del cielo*, solo l'*Empio punito* prevede una coreografia nell'atto conclusivo, ma il «ballo di statue» in questione segue la cacciata agli inferi di Acrimante, collocata nel corpo (scena 16), e non in coda, all'atto. In maniera non dissimile la «graziosa burla tra giardinieri e buffoni di corte in forma di ballo» posta a corollario della scena III,5 dell'*Eliogabalo* di Aureli-Boretti, che di fatto sostituiva il finale coreutico dell'atto precedente[264], nell'allestimento del Tordinona è mantenuta assieme al ballo di paggi che segue l'intermedio buffo aggiunto di Ireno, Lisa ed Ersillo (II,23-4), mentre il grandioso «gioco de' gladiatori» offerto al pubblico lagunare in apertura dello *Scipione Affricano* (I,2), in realtà un esercizio cavalleresco introdotto dal suono di una marziale sinfonia a 5 parti[265], è sostituito a Roma da una suite di danze vera e propria, articolata in una «comparsa de' combattenti», un «ballo» in forma di sarabanda e una sorta di corrente conclusiva. Infine, tra le peculiarità del *Girello* c'è la previsione di ben 2 balletti nel I atto, quello «di diavoli intorno a Girello che lo vestono» nella foresta dell'incantesimo (scena 15) e l'altro, più convenzionale, di satiri in chiusura d'atto[266].

L'unico esempio di ballo in funzione di prologo riguarda un titolo sperimentale come *Il Rodrigo* e, come tale, non fa molto testo[267]. Diversamente, si registrano almeno 2 occorrenze di movimenti di danza in coda ai preamboli strumentali, nella *Villeggiatura di Frascati*[268] e nel *Figlio delle Selve*, ma i dubbi in merito all'effettiva destinazione coreutica di questi brani si sprecano, anche quando si voglia assumere che i relativi balli *fin'acte* siano andati perduti[269]: all'inizio del *Figlio*, ci sono, in successione, una «Introduzione» (in forma A-B-A), una «Corrente» italiana bipartita, un «Grave» accordale e modulante e un'agile «Gavotta» conclusiva, una teoria di brani simile a quella di alcune sonate da camera a tre e a solo di Arcangelo Corelli.

Incertezze ancora più insistenti riguardano un fantomatico «Ritornello» richiamato nella partitura del *Trespolo* in conclusione del II atto (c. 67): anche a voler supporre che qui il copista faccia riferimento alla ripresa di una precedente, analoga, interpunzione strumentale, bisogna andare indietro

---

Venetian opera houses presented a style of dance that was entirely the domain of professional dancers and choreographers».

264 Questa la postilla acclusa nel libretto di Nicolini del 1668 al «Fine dell'Atto secondo, qual termina senza ballo, perché questo succede nella scena quinta dell'Atto terzo».

265 Il dispiego di mezzi necessario per rendere questa scena non sempre era nella disponibilità degli impresari della penisola, che pertanto provvidero spesso a sopprimerla *tout court*.

266 Anche le tre brevi «azioni» in cui è articolato il *Trionfo di Buda* si concludono ciascuna con un ballo (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 582). Esigenze di simmetria sottendono anche la previsione di 3 balli nel mai rappresentato *Pazzo per forza*: di pastori dopo il I atto, di ninfe dopo il II, che si ritrovano tutti insieme nelle danze conclusive.

267 L'indicazione di «Tre Geni cattivi, che ballono, e fanno vari cenni come di aspettare qualcheduno nelle loro insidie, e che poi si nascondono entro le basi delle statue» è contemplata tra i paratesti del libretto. Si ricordi come, accanto a tale pseudo-prologo iniziale, in verità, sia previsto anche un prologo vero e proprio che, composto insieme agli intermedi «ad istigazione di virtuoso amico», figura in coda per evitare all'autore l'accusa «di non istare sul rigore di un solo personaggio»: essendo il caso in specie un mero esercizio letterario, e non un'opera finalizzata alle scene, tali disquisizioni lasciano il tempo che trovano. Com'è noto, a Venezia i prologhi spariscono intorno alla metà del secolo, e solo in 3 libretti, tutti intorno a quella data, sono accompagnati da un ballo (ALM, *Theatrical*, p. 48).

268 Si ricordi, tra l'altro, che si tratta, anche in questo caso, di un titolo rimasto 'sulla carta'.

269 In nessuno dei libretti romani consultati del *Figlio delle Selve*, tuttavia, c'è alcun richiamo ai balli: per incontrare una menzione simile bisogna andare avanti fino all'allestimento torinese del 1699.

di ben 6 scene per recuperare la conclusione dell'aria di Artemisia *Amor se non m'inganni* a II,19. Con tutti i 'se' e i 'ma' che un ragionamento *in absentia* comporta, è assai improbabile che sotto tale indicazione si celi la previsione di una qualche coreografia: nell'unica circostanza similare, lo striminzito ritornello posto a suggello del II atto della *Villeggiatura* (c. 163v), pur non avendo alcun legame tematico con i precedenti, non è in forma bipartita e non presenta alcun andamento ritmico-metrico caratteristico, né, tantomeno, la snella *texture* tipica dei movimenti di danza[270]. D'altronde, abbiamo almeno un esempio di dramma, la pastorale *Forza d'amore*, in cui le ridotte dimensioni dello spettacolo (3 soli personaggi per un totale di appena 12 scene nei tre atti) suggeriscono (o impongono) una sostituzione dei balli con delle sinfonie strumentali, articolate in due movimenti di tempo contrastante chiusi da una breve coda[271]: è possibile che un espediente analogo abbia interessato anche alcuni dei titoli (soprattutto DPM, ma non solo) di cui non sia pervenuta la musica[272].

Più che al numero effettivo, e all'ubicazione, dei balletti, le riflessioni più significative sono da tributarsi, forse, alla natura e ambientazione degli stessi, così come all'entità delle forze umane messe in campo, fintanto che queste siano deducibili dalle frammentarie indicazioni contenute nelle fonti dirette: la documentazione archivistica riportata in letteratura è piuttosto parca di informazioni in merito, concentrandosi più sulla presenza, tra il pubblico, di notabili e prelati (con relativi pettegolezzi e maldicenze), o, al massimo, sugli esiti globali dell'allestimento (con la consueta attenzione per macchine e apparati), anziché su elementi per loro natura sfuggenti come quelli coreutici. Protagoniste dei balli romani sono le consuete categorie di soggetti che popolano, di norma, le danze teatrali della seconda metà del Seicento[273], ma, parallelamente a quanto già notato in merito agli intermedi (e non potrebbe essere altrimenti), anche in materia si nota una certa evoluzione nelle scelte di impresari e librettisti, volte ad intercettare i gusti del pubblico. Nei primi anni, infatti, sono le ambientazioni soprannaturali, e soprattutto infernali, a spadroneggiare (diavoli, mostri, Ciclopi), assieme al variegato universo della servitù (schiavi, paggi, eunuchi, giardinieri)[274]; le coreografie arcadico-pastorali, animate da ninfe, pastori e simili, prendono piede attorno alla metà degli anni '70, e si ripresentano, con una certa regolarità, per l'intero decennio successivo, e oltre; i connotati più marcatamente grotteschi sono riservati alle scimmie

---

270 Riflessioni analoghe sono state compiute da ALM in merito al repertorio veneziano (*Theatrical*, pp. 243-6); il ragionamento che riguarda i ritornelli che spezzano il sonno di Eudemo nell'*Elio Seiano* è, invece, diametralmente opposto.

271 A dire il vero, solo il brano conclusivo della sinfonia che chiude il II atto, caratterizzato dalla quadrata ripetitività delle frasi (8+8 battute, con ritornelli) e l'ossessività delle cellule ritmiche impiegate, potrebbe adombrare una destinazione ballabile, ma si tratterebbe dell'unica evenienza in tutta l'opera, troppo poco per non pensare, piuttosto, ad un brano strumentale *tout court* ma imbevuto degli stilemi della danza, come s'è visto in occasione degli ess. precedenti.

272 L'aria accompagnata posta in chiusura del II atto dell'*Alcasta*, *Zeffiretti vezzosetti*, in 3/8, presenta, in coda ad ogni strofa, una chiusa strumentale insolitamente lunga (ben 14 miss.): che siano questi gli spazi deputati ad accogliere il ballo di cavalieri e dame evocato nel libretto? L'ipotesi è suggestiva, ma implicherebbe la previsione di (almeno) un ulteriore movimento a seguire, in cui le due compagini di danzatori si riuniscano dopo le rispettive presentazioni: la presenza, in ben 2 mss. calligrafici, dell'esplicita dicitura «Fine dell'atto secondo» in coda alla cit. aria, sembra escluderlo senza appello.

273 In merito ad argomento e personaggi dei balli, la casistica è del tutto in linea con Venezia (ALM, *Theatrical*, p. 49 e ss.).

274 Un «ballo di lavandare» conclude l'atto I del *Pompeo* del 1683, e il II di *Amore e gratitudine* del 1691; ancora in chiusua di prima frazione, il campagnolo Gordiano invita «Mozzatori, Pistatori [della vigna]» a dimenare «[…] le membra alla gagliarda» (*Padella*, I, cc. 97-97v).

sognate da Eudemo (*Elio Seiano*, I,15)[275], ai ciechi e zoppi del *Pompeo* (ballo II)[276], o ai numerosi stuoli di soldati, meglio ancora se stranieri[277], che si avvicendano sul suolo laziale (i «Todeschi» del *Lisimaco*, il canterino «Coro di birbanti, ovvero Romei»[278]) o sbarcano sulle sue coste (gli «Indiani» e/o «Caramogi» guidati dal re del Congo nel *Tito*), sempre che non siano impegnati in abbattimenti (*Arsate*, I,16), lotte (*Donna ancora è fedele*, I; *Amore, amicizia e costanza*, II) e simili (*Giochi troiani*, II,17); la più classica delle introduzioni al ballo, quella che prevede l'insegnamento dell'arte di Tersicore ad un manipolo di principianti, oltre che nell'*Alcasta* è prevista anche in coda all'atto II del burlesco *Chi è cagion del suo mal pianga sé stesso* (II,16):

DON GRISANTO: Caro signor Pinaccio,
Dovendo in questa sera
Dar l'anello alla sposa, in confidenza
Vorrei imparare a far la riverenza.

Impara la riverenza.

Già che mal non riesco,
Bramo per dar diletto
Alla consorte mia fare un balletto.

Impara a ballare, e cade.

Non voglio saper altro,
Or or vi manderò
Certi amici, e parenti,
E di vostri scolari in compagnia
Concertate fra voi qualche allegria.

Segue il ballo di Pasquali e ballerini.

Fortunatamente i primi libretti sono insolitamente espliciti, e tutto sommato concordi, nell'indicare le dimensioni del corpo di ballerini coinvolti: nelle coreografie delle produzioni colonnesi del biennio 1668-9 agiscono di norma 6 danzatori, vestiti da diavoli[279] e poi da satiri nel *Girello*, e da paggi, mostri, e statue nell'*Empio*, mentre appena un'unità in più (7 «Amori grandi») si conta in chiusura del II intermedio del *Novello Giasone*[280]. Guardandosi un po' intorno, anche i due balli a fine d'atto del citato *Regio schiavo* di Mantova coinvolsero 6 nobili partecipanti[281], e lo stesso può dirsi per *La guerra dei giganti*, encomiastico prologo all'*Alcasta* napoletana del 1676 (6 nani/Pigmei), il cui II atto prevede, però,

[275] È plausibile immaginare che la prima scimmia esca ballando, e non semplicemente camminando, al suono delle due sinfonie presenti nello pseudo-intermedio in questione (cfr. la partitura dell'*Elio Seiano*, cc. 100v-101v).
[276] La ripresa anconetana del *Figlio delle selve* (1688) annovera, tra gli altri, un ballo di funghi, che poi si tramutano in pigmei.
[277] In una città come Venezia, che durante il carnevale si trasformava in un autentico crocevia di nazioni differenti, questo *topos* conosce un successo particolare: «Within the 348 operas produced in Venice between 1637 and 1700 there are approximately 90 different *balli* in which foreign characters or styles are specified» (ALM, *Dances*, p. 237).
[278] A differenza dell'anonimo balletto di questi stranieri, tuttavia, sono gli schiavi del II intermedio dello *Scipione*, dopo aver tirato il carro della Bellezza, ad impegnarsi in coreografie 'multinazionali' (vedi § 4.9).
[279] In realtà, il libretto stampato a Ronciglione richiama solo 5 demoni intenti «a ballare e vestire Girello», cui potrebbe essersi aggiunto anche il Mago che li aveva invocati: il numero corrisponde, comunque, ai 5 diavoli indicati tra le «accompagnature» di Plutone, ma anche il drappello di soldati al seguito di Tartaglia è della stessa entità.
[280] In merito allo *Scipione*, la presenza di 3 Ciclopi e 3 schiavi nel coro cantante i due intermedi aggiunti nulla può dire sulla consistenza effettiva del corpo di ballo: è assai probabile, tuttavia, che la compagine sia stata formata dagli stessi danzatori assoldati per il *Giasone*.
[281] A questi si aggiunsero, per il postludio d'arme conclusivo, il suo ideatore Pinamonte Bonacossi e il duca Ferdinando Carlo (BESUTTI, *A introdurre*, p. 121).

la trasformazione di 4 vasi di fiori «in dame spagnuole, che fanno una ciaccona»[282]. Il *Tito* di Venezia (1666) conta, invece, gruppi di 8 ballerini (tanti sono i Mori nel I ballo, e l'insieme di 4 satiri e 4 ninfe marine nel II), e lo stesso dicasi per il dittico di *Elio Seiano* al S. Salvatore nell'anno successivo[283], una consistenza che, a parte alcuni numeri davvero eccezionali, rimane la più in voga fino alla fine del secolo[284]. La mezza dozzina compete, tra l'altro, anche a diversi stuoli di comparse al seguito degli interlocutori principali: il grasso giardiniere è sorvegliato in carcere da 6 Turchi, e 6 damigelle formano il seguito della regina Erminda[285], mentre ancora 6 servitori, soldati, damigelle e «moretti» incorniciano le gesta, rispettivamente, dell'*Empio* Acrimante, come di Atrace, Ipomene e Atamira[286]. Tornando ai danzatori, a parte l'ottetto previsto, sulla carta, nei tre balli di *Da un colpo due piaghe* del 1682[287], il numero di 6 è confermato ancora nel 'virtuale' balletto II (3 geni e 3 furie) del *Rodrigo*, e soprattutto, diversi anni dopo, nel «ballo di Sileni e Bacchetti»[288] che chiude in bellezza il II atto dell'*Arianna*, così come nell'abbattimento previsto in *Amore, amicizia e costanza* del 1688[289]. Nel decennio successivo c'è almeno un esempio in cui la compagine è raddoppiata, come in occasione del «ballo in forma di giochi pastorali», agito da 6 pastori e 6 ninfe, che diventano prontamente 6 dame e 6 cavalieri al termine dell'atto II de *La S. Genuinda, ovvero l'innocenza difesa dall'inganno* del 1694. Di fronte a numeri siffatti, il «ballo di un'ombra» della *Tessalonica* (II,12) assume i connotati dell'assoluta eccezionalità, seppur si possa immaginare che in *Dalla padella alla bragia* le «zitelle» ballerine ad un certo punto lascino il campo ad un assolo del 1° uomo Leandro in conclusione del II atto[290].

Tentare di ricostruire passi e movenze dei ballerini significa addentrarsi nella nebbia più fitta, specie in un periodo in cui una trattatistica 'illuminante' come quella prodotta al cavallo di Cinque e Seicento è quasi del tutto assente in materia[291]. A parte le citate figure nominate dalla scaltra Lisa in

---

282 Il rifacimento partenopeo della *Donna ancora è fedele*, con musica di Scarlatti, prevede, ancora nel 1698, un ballo di 6 Muse nel I intermedio e uno di 6 spiriti e 6 guerrieri nel II.

283 Nella ripresa lucchese della *Prosperità d'Elio Seiano* del 1675, il I ballo è composto da 4 giardinieri e 4 giardiniere, il II da 8 cortigiani.

284 Si tenga presente, comunque, che il campione di opere per le quali è stato possibile rintracciare notizie in merito è pari al 15% del totale degli allestimenti lagunari entro il 1700. Ad ogni modo, tra il 1668 e l'89 si contano appena 3 produzioni in cui la compagine di danzatori assommi a 6 ballerini, e solo una a 4, a fronte di 11 ricorrenze dell'ottetto: in direzione opposta, fanno impressione i 24 danzatori che compaiono, in almeno tre occasioni negli anni '80, nel lussuoso S. Giovanni Grisostomo, e l'esercito di 80 soldati che 'combatte' nella *Gerusalemme liberata* del 1687 (ALM, *Theatrical*, pp. 129 e 288).

285 Diversamente, il regal consorte Ormondo si muove con una scorta di «dodeci Mori e un capitano della guardia».

286 Nella *Dori* Arsinoe è accompagnata da 6 damigelle e un paggio.

287 A voler essere precisi, questa osservazione riguarda soltanto il ballo I, ambientato nella «Casa del Piacere», e il II, agiti rispettivamente dalle 3 Grazie insieme ai 5 sensi, e da 8 amorini: il «ballo divoto» conclusivo è appannaggio, invece, delle 4 Virtù Cardinali.

288 La didascalia esplicativa sembra alludere ad un ruolo coreutico più significativo in capo ai seguaci di Dioniso, che agli altri figuranti: «Parte Bacco, le di cui comparse, introducendo una botte in scena con un Sileno sopra, cavano artificiosamente da essa sei Bacchetti, che cantando intrecciano un ballo, col quale termina l'atto secondo».

289 Interessanti, e insolitamente esplicite, le preci di RAMIRO ai Mori accorsi per arrestarlo (II,14): «Di battermi fingete, | E di vostra pietà, di vostra fede, | Sarà questo monil premio, e mercede».

290 Queste le ultime parole di GORDIANO nell'introduzione al ballo: «[…] Vuol esser solo, è vero | Via, su, cedete il campo al forastiero» (c. 96v).

291 Il più importante trattato sulla danza teatrale italiana è la *Nuova e curiosa scuola dei balli theatrali* del veneziano Gregorio Lambranzi, ma risale al 1716, e la connessione dell'autore con lo stile agito presso le scene della Serenissima è solo ipotetica (DAHMS, *Gregorio Lambranzi*, p. 251 e ss.). Per una rassegna di testimonianze di varia provenienza sui modi della danza italiana in generale, e veneziana in particolare, si veda ALM, *Theatrical*, p. 156 e ss.

coda al *Tirinto*, ai fini dello studio si può richiamare qualche verso e, a volte, anche alcune didascalie di scena più dettagliate di altre, presenti nei primi libretti come nelle partiture dei drammi del Tordinona, e non solo. Così, nel giardino con logge dell'*Empio* (I,18) «il re si mette a sedere vicino la fontana, e sei paggi, o Mori, con le sottocoppe, fingendo pigliar l'acqua da quella fontana, prima danno da bevere al re, e dopo danno da bevere all'udienza»[292]. Nella più volte citata lezione dell'*Alcasta* «ballano gli schiavi burlando […]» e dopo, «peggio di prima, contraffacendo i passi del gobbo», e questo nonostante Vafrindo li avesse presentati come capaci di fare «[…] mutanze turche | E italiane ancora», e di ballare alla francese e alla spagnola»; alcune indicazioni della partitura (c. 81v e seguenti) suggeriscono tuttavia che nelle loro prime uscite gli 'allievi' accennino appena sugli esempi del maestro, che «dà lezione sonando [il violino]», mentre solo nel finale «li schiavi ballano davvero», producendosi in una suite completa di ben 4 danze. Diversamente, nella scena I,15 dell'*Elio Seiano* si può plausibilmente immaginare che la scimmia, che disturba due volte, al suon di un ritornello (cc. 100v-101v), il sonno di Eudemo, lo faccia danzando, sicuramente in modo grottesco, intorno al malcapitato, anticipando così l'avvento dei suoi simili in chiusura d'atto. Nel I intermedio del *Caligola*, per dimostrare a Gelsa l'inefficacia del «[…] liquore, | Ch'abbellisce, che fa | Ringiovenir ne la cadente età», somministratole dal perfido Nesbo, «escono molti paggi con specchi in mano», e si presume li ritengano anche nel corso del ballo[293].

Col passare degli anni le indicazioni in merito scarseggiano sempre di più, e, se si escludono la goffaggine di Don Grisanto, e «l'intermedio del ballo, lotta, abbattimento, & altri giochi» nell'anfiteatro troiano, di fatto non si ha più alcun indizio sulle coreografie presentate all'udienza capitolina; per un'analisi completa del rivestimento musicale di prologhi, intermedi e balli si rinvia comunque il lettore ai §§ 4.8 e 4.9.

[292] Che la danza non cominci più avanti, quando il libretto ci informa che, dopo un altro intervento di Atrace, «è finita la prima mutanza», è confermato dalla partitura, che riporta la musica della spigliata «corrente per quando si dà bevere» (cfr. § 4.9).

[293] Tutti questi ess, confermano come l'espressione pantomima fosse un elemento imprescindibile della maniera italiana di danzare (cfr. ALM, *Theatrical*, p. 186).

3. Importazione ed esportazione

3.1 Procedure di aggiornamento

In circa un trentennio, dal 1667 al 1698, anno in cui chiude i battenti l'ultimo teatro a pagamento ancora attivo, il Capranica, anche la città eterna conosce, al pari di altri centri della penisola, l'importazione di drammi per musica, principalmente da Venezia, e non solo: il fenomeno incide per circa un quarto dell'intera produzione attestata[1], ma si tratta senz'altro di una stima in eccesso[2].

La caduta di Elio Seiano, patrocinata dal duca di Bracciano sul finire del 1668[3], non è il primo es. del genere, se è vero che già nel 1661 il Contestabile aveva promosso l'allestimento di un'*Orontea* presso il palazzo in Borgo per omaggiare la sua novella sposa. Con l'apertura del teatro pubblico, tuttavia, l'importazione di drammi per musica dalla Serenissima si fa massiccia e costante[4]: accanto a titoli 'evergreen' come il *Giasone* e la *Dori*, «al Tordinona apparvero poi frequentemente drammi che appartengono ad una varietà assai particolare della specie storico-romana, quelli cioè fondati sulla figura del tiranno»[5], a volte magnanimo, come *Scipione*, più spesso perverso come i vari *Eliogabalo*, *Massenzio* o *Caligola*. Dopo la chiusura del teatro, negli anni '80 sarà Lorenzo Onofrio Colonna a guardarsi intorno, allestendo, dopo il veneziano *Pompeo*, almeno altri due titoli della produzione viennese di Minato[6].

Se l'importazione riguarda solo ed esclusivamente DM di ampio respiro, la circolazione di opere nate per le scene capitoline interessa invece ogni tipologia di spettacolo finora trattata, e annovera, tra le sue file, anche l'*exploit* di alcuni titoli destinati ad un grande successo. In ogni caso, è rarissimo imbattersi in libretti che riproducano esattamente il testo originale: ogni revisore si preoccupa sempre, nella città papale come altrove[7], di calare ciascun dramma nel contesto della nuova piazza, sia nell'intento di secondare il «genio del presente secolo»[8], quanto di ovviare ai problemi contingenti che ogni allestimento reca con sé[9]. A parte l'eventuale aggiunta di prologhi, intermezzi e/o balli composti *ad*

---

1 Si ricordi come nel presente studio si tengano in considerazione solo quei titoli di cui sia rimasta almeno una fonte diretta, libretto o partitura.

2 Se appare probabile, infatti, che di molti dei titoli autoctoni (spesso, come s'è visto, di formato ridotto rispetto ai DM) si sia persa ogni traccia, tanto diretta che documentaria, lo stesso non può dirsi, probabilmente, dei drammi d'importazione, che, richiedendo un notevole dispendio di risorse in capo ad una committenza diffusa, erano spesso preannunciati con largo anticipo, diventavano argomento di discussione e pettegolezzo durante l'intera stagione di carnevale e oltre, e potevano conoscere migrazioni e riprese da un palazzo all'altro.

3 Cfr. § 1.2, tab. 1.

4 Nell'autunno del 1670 l'avvocato Carlo Cartari annota nelle sue *Ephemerides cartariae* l'imminente apertura del Tordinona, così come, a stagione iniziata, ci informa della cadenza degli spettacoli, «che si rappresentano il martedì, giovedì, sabbato e domenica» (rip. in MORELLI, *La musica a Roma*, p. 123).

5 FABBRI, *Questioni drammaturgiche*, p. 80.

6 Si ricordi l'incertezza in merito alla ripresa di un'ulteriore opera del poeta cesareo, *La lanterna di Diogene*, programmato a palazzo Colonna col nome di *Alessandro Magno* per il carnevale del 1684, di cui, a parte il libretto ms., non rimane alcuna traccia nella documentazione, altrimenti abbondante, di palazzo.

7 Cfr., ad es., VIALE FERRERO, *Repliche a Torino*, p. 157 e ss.; tra l'altro, il Teatro Regio della città sabauda condivide con Roma diversi titoli provenienti dalla Serenissima, come *La Dori* e lo *Xerse* (1667), di cui risultano soppresse alcune mutazioni sceniche troppo impegnative, e il *Vespasiano*, l'*Eliogabalo* e il *Mutio Scevola*.

8 Nel giustificare il rimaneggiamento del *Tirinto* («è stato necessario troncare gran parte de' Versi del presente Dramma, ed aggiungervi dell'Arie»), gli Effimeri accademici fiorentini si giustificheranno nel 1692 affermando che «non s'è preteso in ciò dar regola all'Autore, il quale se fosse stato presente da per se stesso avrebbe ridotta l'Opera sua alla moda […]».

9 «Se hai letto, o sentito altre volte questo Drama, ti accorgerai, che non è intieramente nel suo primo essere naturale, poiché la scarsezza di ritrovar virtuosi per recita in questi tempi, che sono quasi tutti impegnati, ha obligato levar una parte, & il

hoc, l'operazione di adattamento può comportare di norma il taglio e/o la modifica dei recitativi, la soppressione, l'inserzione, la sostituzione e/o lo spostamento di arie e altri pezzi chiusi, come di intere scene, fino alla riscrittura integrale di porzioni testuali molto ampie, arricchendo o snellendo l'intreccio della *fabula* secondo necessità.

È opportuno, a questo punto, aprire una parentesi: l'argomento degli emendamenti ai drammi per musica è quanto mai spinoso, perché non sempre le varianti finiscono sulla carta, a causa dei tempi ristretti di preparazione di uno spettacolo, o dello stato delle fonti pervenuteci, o dell'opera dei diversi attori che partecipano al processo compositivo, ciascuno dei quali, specie il librettista e il compositore, tendono, per varie ragioni, ad integrare il testo, e non sempre in maniera concorde. Se si arriva fuori tempo massimo, quando cioè il libretto è già andato in stampa, non è infrequente ricorrere all'impressione di un fascicolo integrativo, da rilegare in coda (è il caso delle «Aggiunte e contrascene al Tito» o della «Nova Aggiunta alla Dori»), o dopo i paratesti del libretto («Scene aggiunte all'Alcasta»)[10]. Assai di rado è dichiarata nei libretti l'assenza delle integrazioni dal corpo del testo: è il caso della *Tessalonica* e del *Silenzio d'Arpocrate*, l'un segnalando puntualmente la presenza della «scena buffa aggiunta, Esite, e Lemo», ma senza riportarne alcun verso[11], l'altro recando la menzione di una parte comica di cui manca perfino il nome dell'interlocutore[12]. Che dire allora dell'ipotesi, tutt'altro che peregrina, in cui la presenza di tali varianti non sia segnalata in alcun modo? In qualche frangente, la sopravvivenza di una partitura ricollegabile con sicurezza alla produzione in esame toglie lo studioso dagli impicci, restituendo testo e musica dei brani mancanti[13], come nel caso del prologo e del 2° intermedio della 'sfaccendata' *Adalinda*, mancanti nel libretto ma recuperabili dalla partitura custodita presso la Biblioteca estense di Modena[14]. Ove non sovvenga alcun'altra fonte diretta, si può sperare di

---

gusto de' Recitanti ha desiderato l'aggionta d'alcune Scene, il cambio, e l'accrescimento d'alcune Ariette […]» (*La Rosmene*, Lodi, 1693); di analogo tenore è la prefazione dell'edizione bolognese del *Lisimaco riamato da Alessandro* (cfr. § 4.2.1).

[10] In merito alle diverse fasi della confezione di un libretto, si consulti GLIXON & GLIXON, *Inventing*, pp. 125-30.

[11] Nell'opera in questione, il fatto che i libretti delle riprese successive riportino per esteso, e concordemente, le linee di queste scene potrebbe aiutare a colmare la lacuna: tenendo conto che l'edizione fiorentina del 1687, al pari di altre riprese di opere romane in città, adotta quasi integralmente le varianti capitoline, si può supporre, con un po' di buon senso, che tale rapporto interessi anche le porzioni assenti nella stampa colonnese.

[12] «[…] non è parso disconvenevole il rallegrare il continuo Serio del presente Dramma con l'aggiunta d'un Interlocutore giocoso […]. E tali aggiunte son tutto quello, che non è stampato»; in verità, non mancano spunti ridicoli nel testo originale, confinati per lo più in conclusione d'atto, a mo' d'introduzione ai balli: la lacuna è probabilmente un espediente pratico per non fissare sulla carta la grossolanità dell'integrazione buffa (cfr. § 2.6).

[13] È il caso, come s'è visto, del *Novello Giasone* (cfr. § 2.6). I problemi relativi all'integrità del testo poetico-musicale andato concretamente in scena interessano naturalmente anche titoli non soggetti ad alcuna circolazione, come la *Guerriera costante* di Orsini-Scarlatti del 1683, nella cui partitura (peraltro corredata da un *set* parziale di parti staccate) si notano una notevole espansione della sc. III,1, e l'attribuzione dell'aria conclusiva *Se sospira un'alma e piange* alla sola Fidalba, modifiche che lasciano supporre come probabilmente il libretto sia stato stampato prima che il ms. fosse stato ultimato per l'esecuzione.

[14] A favore di questa tesi giocano l'identità di contenuto (fatto salvo il prologo dei marinari e la musica dei due balli) delle due partiture superstiti, e l'aderenza di quella vaticana (**I**-Rvat, Chigi, Q.VI.96, 97, 98) al dettato del libretto ariccino, con l'unica eccezione dell'aggiunta di un'aria di uscita (II,6) e la presenza del detto intermedio (II,8) ambientato in una «Bottiglieria», mutazione che figura sì tra i paratesti, ma non nel corpo del libretto. È probabile che tali integrazioni non fossero ancora pronte al momento della stampa, e ancora più tardi potrebbero esser stati confezionati il prologo e i balli, di cui nell'edizione è riportata solo l'ubicazione («doppo il primo atto di [lacuna]; doppo il terzo di [lacuna]»). In sostanza, la correlazione temporale tra le fonti in esame potrebbe essere la seguente: 1) impressione del libretto, mancante di prologo, 2° intermedio e balli; 2) stesura della partitura in **I**-Rvat, copia di lavoro che reca in più solo l'intermedio; 3) composizione tardiva di prologo e balli per la recita, su fascicoli ormai perduti; 4) redazione calligrafica della partitura completa oggi

rintracciare qualche sparuto riferimento nella documentazione archivistica o letteraria[15], di solito prodiga nel celebrare la magnificenza di macchine ed apparati messi in campo per prologhi, intermedi e balli, ma, ovviamente, incapace di trasmetterci alcuna linea di poesia, né tanto meno la musica.

Scendendo poi al livello dei singoli pezzi, fino a prova contraria, e salvo rari casi di paternità o primogenitura indiscussa, non si può mai dire se gli emendamenti additivi o sostitutivi siano sempre farina del sacco dei revisori capitolini: per dare appena un'idea delle migrazioni di brani poetici, con o senza la veste sonora primitiva, riscontrate tra opere differenti, si dia uno sguardo all'appendice VI, in cui si riportano alcune delle concordanze rilevate nel corso della ricerca o reperite in letteratura[16], sicuramente troppo poche a fronte di un fenomeno la cui portata richiederebbe tempi e spazi che non è possibile dedicare in questa sede[17], viste anche le dimostrate connessioni esistenti col tema della circolazione degli interpreti e delle compagnie per i teatri della penisola[18].

Quando il confronto interessa brani di contenuto affine[19] l'eventualità della composizione originale è appena più probabile, ma ciò non costituisce alcuna prova che escluda il prestito. In ogni caso, il mantenimento di una struttura metrico-rimica similare, a fronte del cambiamento di poche parole o linee di testo, tradisce il più delle volte un aggiornamento a mo' di *contrafactum*, del tipo di quelli che, di norma, non richiedono l'intervento di alcun musicista-revisore, ben potendo esser affidati anche a soggetti non proprio navigati nell'arte della composizione[20]: lungi dal riguardare solo arie e altri pezzi chiusi, tale casistica si estende anche a quei recitativi che fanno dell'innovazione verbale quasi un vezzo decorativo, più che strutturale[21]. Di gran lunga più interessanti sono, invece, quelle riscritture, originali o imprestate, che non rinnegano ma sviluppano il materiale di partenza, come accade, ad esempio, nello

---

conservata in **I**-MOe, che, oltre a recepire le numerose correzioni e cancellature di **I**-Rvat, include tutte le sezioni accessorie. La presenza di prologo ed intermedi del tutto differenti nel libretto della prima ripresa, quella bolognese del 1675 (che per il resto segue pedissequamente il testo della prima, compresa l'aggiunta della suddetta aria) esclude che le partiture possano riferirsi a tale produzione; come s'è visto, a Milano, quattro anni dopo, in un libretto denso di aggiunte ricompare la prima parte del prologo, finalizzata però all'approdo presso il «Ligustico Porto», per consentire ai marinari di «godere della felicità del Governo dell'Eccell.mo Sig. Conte di Melgar», governatore della città (cfr. anche § 2.9).

15 Un es. è l'avviso che menziona la rissa scoppiata durante il 2° intermedio dell'*Elio Seiano* (rip. in CAMETTI, *Il teatro*, p. 334), che aggiunge una nota di colore ad un allestimento di cui, però, ci sono rimasti fortunatamente sia libretto che partitura.

16 DUBOWY, *Opere di Draghi*, p. 231; USULA, *Giasone*, pp. LXXVI-LXXVIII; BROWN, *Con nuove arie*, p. 543 e ss., al quale si rimanda per un accenno alle molte problematiche che una tale indagine comporta.

17 Si leggano i numeri, impressionanti, citt. da BROWN, *On the Road*, p. 5: «aria borrowing was an integral feature of late seventeenth-century opera revivals: nearly 45% oh those examined revealed some evidence of borrowing»; per un interessante riepilogo degli esiti della ricerca svolta a suo tempo dall'autrice, in relazione ad un campione di titoli, veneziani e non, afferenti un periodo parzialmente coincidente con quello qui preso in esame, si leggano le pp. 132-4 di *Con nuove arie*.

18 Sulla trasmissione dei brani imputabile agli interpreti, con ess. legati alle carriere di Margherita Salicola e Antonio Cottini, si legga BROWN, *Con nuove arie*, p. 107-28; sulla circolazione delle compagnie ancora imprescindibile è la lettura di BIANCONI & WALKER, *Dalla finta pazza*, pp. 397-405. Un ultimo appunto merita infine l'azione di alcuni patroni musicofili che mettevano a disposizione degli impresari le partiture dei successi teatrali del momento, pregio e vanto delle proprie biblioteche private: illuminante, in tal senso, è il caso del *Caligola* di Pagliardi passato a Marcello de' Rosis da Agostino Chigi (MORELLI, *La virtù*, p. 37).

19 Un es. tra tanti: *O Bagoa, sei pazzo affé*, cantata da Dirce nella *Dori* rivista da Apolloni (II,8), al posto di *Pazzo sono, e son contento* dello stesso Bagoa.

20 Cfr. BROWN, *Con nuove arie*, p. 232.

21 È il caso, probabilmente, del *Massenzio* e del *Caligola* del Tordinona (cfr. § succ.), ma l'assenza delle partiture romane ne impedisce, di fatto, il definitivo riscontro.

sfogo della fiera, ma costante Dorisbe[22]:

L'ALDIMIRO, OVVERO FAVOR PER FAVORE[23]

scena II,17

Dorisbe, e Lucimoro

(Napoli, 1683)

[…]

D: 1. Voglio amar chi mi disprezza
Senza speme di mercé;
La costanza di mia fe'
Stancherà la tua fierezza.
2. Chi mi fugge io vò seguire,
Finché spirto in seno havrò;
Se un tuo lampo m'allettò,
Un tuo stral m'ha da ferire.

parte

(Roma, 1688)

[…]

D: Chi mi disprezza
Io voglio amar,
Straziami pure,
Che un'Alma avvezza
A le sventure
La tua fierezza
Saprà stancar.
Chi mi disprezza &c.

parte

Tornando al cuore della trattazione, è necessario, per esigenze di sintesi, ricondurre la frastagliata fenomenologia in esame ad almeno tre categorie ideali di riferimento, con la consapevolezza che, nella realtà dei fatti, gli esempi che vivono nelle terre di mezzo sono senz'altro più frequenti del modello rigidamente codificato:

1. L'adozione integrale del testo primigenio, con l'eventualmente eccezione dei tagli alle linee di recitativo e/o alla 2ª strofa di alcune arie, ma senza alcuna aggiunta di materiale nuovo.
2. L'aggiornamento del testo preesistente tramite l'inserzione di varianti più o meno numerose e pervasive, ma senza interventi significativi sulla trama di partenza.
3. Il rifacimento del dramma, compiuto attraverso un intervento sul sistema dei personaggi, la rielaborazione, a vario titolo, dei nodi dell'intreccio e, di conseguenza, la riscrittura di porzioni più o meno ampie del testo poetico[24].

L'intersezione di tali modalità di revisione con la qualità del rivestimento musicale dei drammi complica ulteriormente il quadro, perché spesso è proprio l'esigenza di introdurre un determinato brano musicale a causare l'interpolazione del libretto, come nel caso della così detta 'aria di baule'[25], di

[22] Qualcosa di simile si riscontra nella tradizione del *Caligula delirante*, cfr. BERTIERI, *La circolazione*, pp. 683-4.

[23] Legenda: i frammenti mutuati dall'archetipo sono evidenziati in grigio chiaro (quando si tratti di ripetizioni letterali) o grigio scuro (è il caso delle rielaborazioni); in nero sono segnalate le aggiunte all'interno di periodi congruenti; i vv. spostati dal luogo originario sono riportati all'interno di riquadri, con linee continue se identici tra loro, con linee tratteggiate se di contenuto affine; questi accorgimenti valgono per tutti i successivi confronti testuali.

[24] Un intervento così pervasivo si rinviene principalmente quando la distanza temporale che separa l'archetipo dalla ripresa è nell'ordine dei decenni, e spesso si trascina come corollario l'integrale riscrittura del testo musicale, come si riscontra nelle rielaborazioni dei drammi di Minato operate da Silvio Stampiglia per il Tordinona degli anni '90, e musicate da Giovanni Bononcini: l'*Eraclea* del 1692, il *Xerse* del '94 e il *Muzio Scevola* dell'anno successivo (cfr. POWERS, *Il Serse* e *Il Mutio*), cui si può aggiungere il *Tullo Ostilio*, da Morselli, del 1694.

[25] È il caso, probabilmente, di *Ho petto che basta*, cantata forse da Siface nel *Lisimaco* dell'81 e riutilizzata dallo stesso interprete

fatto il principale sistema di circolazione e interscambio di brani operistici nella seconda metà del Seicento, e soprattutto nel secolo successivo[26]. Se, di norma, all'inserimento di un frammento testuale nuovo corrisponde la scrittura di musica *ad hoc*[27], può capitare che la parte vocale venga adeguata alla tessitura del cantante testé disponibile, come si può riscontrare nelle indicazioni presenti in diverse partiture di lavoro che recano gli opportuni richiami al copista per il trasporto del passo[28], ma in alcune circostanze il revisore preferisce scrivere un'aria più o meno imparentata con l'originale[29], o del tutto nuova[30], anziché operare una mera trasposizione. Ovviamente, un'operazione di rifacimento del tipo 3 spesso si trascina come corollario la riscrittura, più o meno completa, del testo musicale: non manca, comunque, un es. del caso contrario, in cui la nuova partitura della *Donna ancora è fedele*, scritta da Scarlatti per Napoli nel 1698, si innesta su un libretto che, pur recando diversi tagli, modifiche e aggiunte, non altera la struttura della CM di Bernini di ben 22 anni prima.

È importante rilevare come non ci sia alcun esempio di migrazione 'pura', ossia esente da contaminazioni, tra i drammi importati nella capitale, e anche nel novero dei titoli soggetti ad esportazione sia molto raro imbattersi in adozioni integrali[31], o in aggiornamenti compiuti con l'accetta, ossia decurtando decine e decine di linee di recitativo senza rimpiazzarle con alcun apporto originale[32]. Viceversa, è di norma l'uso alternativo o concorrente di ogni strategia manipolatoria funzionale allo scopo, sia esso il mero aggiornamento, la semplificazione scenografica[33], l'ossequio alle esigenze particolari di un virtuoso[34], o altro. In quest'ottica è possibile ottenere livelli davvero molto sofisticati di interpolazione, come quello che compete, ad es., all'adattamento dell'*Ipermestra* fiorentina compiuto a Pisa nel 1680, in cui, oltre al taglio di tutte le scene in cui agiscono divinità celesti e/o infernali (funzionali al contesto celebrativo del 1658), e all'eliminazione di tre comprimari tra cui il paggio Vafrino (con relativa trasmigrazione di alcune battute essenziali in bocca all'altra buffa Berenice),

---

a Reggio Emilia nell'*Onor vindicato* dello stesso anno; anche *Più non temo lo stral de la sorte*, adoperata in *Prosperità* (I,11) in sostituzione di *Su la rota de la sorte* di Minato, migra tale e quale nell'*Annibale in Capua* lucchese del 1675 per 'colpa', forse, di Elena Passarelli, presente in entrambe le compagnie (BROWN, *Con nuove arie*, pp. 264-5).

26 BROWN, *Con nuove arie*, pp. 107-8.

27 Gli ess. di veri e propri *contrafacta* in campo operistico sono statisticamente minoritari a causa della minor sopravvivenza delle fonti musicali rispetto a quelle librettistiche, circostanza che, di fatto, ne impedisce l'individuazione con certezza (cfr. BROWN, *Con nuove arie*, p. 95 e ss). Un discorso analogo vale per le differenti stesure musicali di una stessa aria, come accade, ad es., a *Scagli pur l'ignudo arciero*, recepita in due versioni nella partitura mss. del *Tito* conservata in **I**-Rvat (sc. I,20).

28 Sempre nel *Tito* della Vaticana si trovano indicazioni quali «alla 5ª bassa» (I,20), «un tuon più alto» (II,2), e simili.

29 È il caso di *Delizie, contenti* di Stradella per il *Novello Giasone* del Tordinona (§ 4.2.1).

30 Si confrontino, ad es., le due differenti redazioni dell'aria di Berenice *Che pretendi, o ciel, di più* (I,11) tramandate dai mss. veneziano (**I**-Vnm, It. IV,459, cc. 23-23v) e napoletano (**I**-Nc, Rari 6.4.9, cc. 43v-46) del *Tito*.

31 È questo il rapporto che lega, ad es., la prima de *La donna ancora è fedele* con la ripresa fiorentina del 1684, in cui è mantenuto addirittura il prologo originale, cantato dalla musa Clio.

32 Questo è quanto avviene, ad es., nella ripresa modenese del *Trespolo* di Villifranchi (1686), brutalmente tagliato nei recitativi e manchevole di alcune arie rispetto all'*editio princeps* del 1679 (*Amore è veleno, e medicina degl'intelletti, ovvero Trespolo tutore, commedia dell'eccell. Sig. Dottore Gio. Battista Ricciardi ridotto per Drama dal Dottor Gio. Cosimo Villifranchi volterrano*, Manolessi, Bologna, 1679), che è comunque da distinguersi dal rifacimento 'preventivo' dello stesso titolo operato al teatrino del Corso dalla compagnia del Bernini (cfr. § succ.).

33 La scena del «Gioco dei Gladiatori» (I,2 dello *Scipione*), ad es., appare semplificata rispetto all'originale grazie al taglio degli interventi corali dei musici e del popolo e l'aggiunta di alcune linee di recitativo di raccordo all'«Abbattimento» conclusivo; si noti però come nella gran parte delle riprese precedenti il debutto romano tale sequenza sia cassata del tutto.

34 Il riadattamento del *Girello* ad opera di Maggi per Milano, nel 1674, sembra sia dipeso dal coinvolgimento di una cantante, CARPANI, *Drammaturgia*, pp. 113-4, nota 230.

l'anonimo revisore provvede a dotare i personaggi principali delle scene d'entrata che il mutato gusto del pubblico coevo percepiva ormai come necessarie, a volte appiccicandole *tout court* agli ultimi versi della scena precedente. Rifacimenti di questo tipo, e/o la riscrittura del testo poetico come di quello musicale, sono comunque procedimenti eccezionali, giustificati, come s'è visto, dall'inserimento o l'eliminazione di personaggi, e quindi delle vicende loro correlate, dalla trasformazione della destinazione di uno spettacolo, o da esigenze di mero 'capriccio'; in ogni caso, gli artefici di ciascuna di queste operazioni sono sempre dei terzi, a volte anonimi, versificatori, più spesso gli stessi impresari o librettisti assoldati a tal fine: in questo contesto, solo la *Dori* del 1672 poteva vantarsi di essere «vergine, legitima, e corretta da chi havea l'autorità di farlo», in quanto ritoccata dal suo primo genitore, Giovanni Filippo Apolloni.

3.2 L'adattamento dei drammi per musica all'uso romano

> Si prepara un vago teatro per rappresentarvisi le opere in musica, con pagar l'ingresso come in Venezia.

Con queste parole asciutte il Cartari ricorda nel suo diario uno degli eventi cruciali della storia dell'opera romana di questi anni, l'apertura del teatro Tordinona[35]. L'importazione in città di spettacoli nati nel differente contesto della Serenissima diventa da questo momento un fatto normale, che si trascina come corollario la necessità di adattare i drammi alle esigenze contingenti delle compagnie, così come ai gusti del pubblico capitolino.

3.2.1: Il caso del *Trespolo tutore*

Prima di procedere nell'analisi dei rimaneggiamenti che interessano il catalogo di titoli lagunari, è necessario dar conto della presenza di un 'intruso', inserito più per ottemperare ad esigenze di confronto analitico che per l'effettiva condivisione di caratteristiche comuni agli altri numeri. Nonostante si tratti di una prima assoluta, infatti, il *Trespolo tutore* dato al teatrino del Corso nel 1677 rappresenta una sorta di *vademecum* di quasi tutte le possibili strategie rielaborative cui sottoporre un testo drammatico. Il paradosso è presto svelato: il libretto di questo DMB deriva dalla manipolazione di *Amore è veleno, e medicina degli intelletti*, riduzione in versi dell'omonima commedia di Giovan Battista Ricciardi[36] compiuta da Giovanni Cosimo Villifranchi «senza aggiungervi concetto alcuno di mio»[37], e pubblicata soltanto nel 1679 per ovviare a ripetuti atti di…'pirateria intellettuale' perpetuati, per l'appunto, a Roma e a Napoli, a differenza di allestimenti più 'genuini' quale, ad es., quello di Genova (messo in musica da Stradella)[38], in cui gli interpreti «non vollero in nessun conto recitarla mutata».

Non è certo se sia stato Lorenzo Beatucci, primo cantante-impresario ad impersonare il ruolo eponimo, a modificare la trama e la versificazione del *Trespolo* rispetto alla versione originale: dalla collazione dei testi[39] si può avanzare qualche timida ipotesi per risalire alle ragioni di un simile 'aggiornamento preventivo' del libretto di Villifranchi, che i romani dimostrano in più punti di

---

35 MORELLI, *La musica a Roma*, p. 123; cfr. anche § 3.1, nota 4.

36 La commedia è pubblicata a Bologna nel 1669, ma nella dedica lo stampatore Lupardi accenna ad una discreta circolazione manoscritta del testo antecedente la sua stampa.

37 L'unica aggiunta riguarderebbe «qualche cosa indifferente nella pazzia di Nino per dar qualche satisfazione al Musico», come dichiarato nella dedica «all'eccellentissimo Sig. Dottore Gio. Battista Ricciardi» del libretto del 1679 (da cui sono tratte tutte le citt. in merito): in realtà, il revisore si preoccupa soltanto di integrare le scc. II,2 e 7 con delle arie di chiusura per il protagonista (*Or è tempo, Trespolo, in tuono*, non recepita nel testo della recita romana), e Nino (*Che pensi mio core?*), che nella nuova versione occupano quindi le scc. II,3 e 9.

38 Teatro del Falcone, fine gennaio del 1679 (GIANTURCO, *Alessandro Stradella*, p. 149, e non già nel 1677, come in passato la stessa studiosa aveva supposto (*A possible date*, pp. 35-7). A parte le incongruenze a livello del testo verbale, tra la partitura di Stradella e quella romana di Pasquini non c'è alcun punto di contatto (Cfr. GIANTURCO, *Il Trespolo*, p. 189 e ss.).

39 Non è pervenuto alcun libretto riconducibile alle recite romane, così come alla ripresa napoletana, nota soltanto per il tramite di un rapporto datato 26.IV.1679 (BIANCONI, *Funktionen*, p. 69): il testo che si analizza è pertanto quello accolto nella partitura di Pasquini conservata in **F**-Pn.

conoscere[40]. Nella sua lunga prefazione il medico volterrano critica l'«aggiunta d'Interlocutori [il servo Birillo], di Scene [una decina], e d'Arie d'altri autori da essi forse non ancora pubblicate [una dozzina, tra aggiunte e sostituite]»: se a ciò si somma la sostituzione e la soppressione di un'altra quindicina di scene ben si comprende l'entità di questo rifacimento. Sul versante drammaturgico, l'inserimento di Birillo, soprano, consente, al termine dei giochi, di completare ben 3 coppie omogenee, assegnando quest'ultimo a Despina e maritando il vecchio tutore con l'anziana Simona. Non si ritiene che tale operazione sia stata compiuta in nome della verosimiglianza (che di fatto è l'ultima delle preoccupazioni dell'autore, così come dei revisori)[41], quanto piuttosto per moltiplicare le linee d'azione e avere il pretesto di aggiungere ulteriori, gustosi, episodi, come quello della rosa (II,17), il battibecco sotto il balcone di Artemisia (II,8-10) e la lunga sequenza che chiude il II atto. Per il resto, accanto a pochi tagli, quasi 'chirurgici', di recitativo (si cfr., ad es., l'esilarante dettatura della lettera in I,11, e lo sfoltimento che dinamizza il tumultuoso finale), si segnalano l'espansione di alcune scene (notevole quella che porta III,7 ad avere più del doppio dei versi dell'originale III,11), e naturalmente la combinazione di tutti questi espedienti, che, unita al rimescolamento del materiale autentico, porta ad uno stravolgimento della struttura di intere frazioni, come accade, ad esempio, al lamento d'Artemisia:

[40] Le scc. II,5 e 13, ad es., sono identiche alle corrispondenti II,6 e 14 dell'edizione bolognese.
[41] Si pensi soltanto ai passaggi in cui lo sciocco Trespolo crede che le aspirazioni matrimoniali di Artemisia siano rivolte alla vecchia Simona (II,15, 18-20).

AMORE È VELENO, E MEDICINA DEGL'INTELLETTI, ovvero TRESPOLO TUTORE
(Bologna, 1679)

scena I,4

Artemisia sola

A:

Quando mai fra tanti, e tanti
Duoli, e stenti, e tormenti,
Che trafiggono gl'amanti,
Si trovò maggior martire,
D'esser amante, e non poterlo dire?
Artemisia infelice,

Che di Trespolo ardendo,
Del mio proprio Tutore

M'arrossisco a scoprirgli il mio dolore.

Ah rossor troppo tiranno
Troppo barbaro, tropp'empio,
Fai lo scempio
D'un cuor, che viva in amoroso affanno.
Ah rossor, &c.
Cieli dunque, che farò?
Palesate il vostro intento
Tacerò: ma se taccio, oh che tormento
Parlerò; ma d'egual sorte
S'io parlo moro, e s'io non parlo ho morte.

Ma già le luci mie stanche dal pianto,
Mi domandan riposo.

Sì, sì dunque dormite
Almen voi mie pupille;
Già che Vergogna, e Amore
Non fan dormir quelle del mio Tutore

IL TRESPOLO TUTORE

(**F**-Pn, VM 4-924)

scena I,4

Artemisia

A: Artemisia infelice,
Chi mai provò nel Core,
Del chiuso foco tuo, foco peggiore.
Non basta, ò cieco Dio
D'un huom semplice, e vile,
Farmi tenera Amante,

Non basta ch'il cor mio
Per Trespolo s'affanni
Per il proprio Tutor viva in catene,
Che per darmi altre pene
Ad amare, e tacer tù mi condanni,
Ahi che fiero martire,
essere amante, e non poterlo dire.

1. Crude stelle, e che farò?
Palesate il vostro intento
Tacerò? Che gran tormento
Parlerò con egual sorte
Se taccio moro, e se favello ho morte[42].
2. Empio fato, e che farò?
Deh mi svela il suo tenore
Parlerò, che rio dolore?
Tacerò? Lassa m'avveggio
Ch'è mal s'io taccio, e se favello è peggio.

Ma già le luci mie stanche dal pianto,
Mi domandan riposo.
Et io misera in tanto
Vegliar non posso, e riposar non oso.
Dormite pur dormite
Mie pupille avvilite,
Che mentre spiega il sonno
I suoi taciti danni
Voi non vedrete almeno i vostri affanni.

In altri frangenti il contenuto di un distico è sviluppato in una strofa di aria, come nel finale di II,7 (corrispondente a II,10 dell'originale) o nell'esordio di I,6 (ossia I,7):

[42] Si noti l'inversione concettuale rispetto al dettato originale: qualcosa di simile, su scala più ampia, si riscontra nell'aria di Nino *Ah, ah, ah, gl'è meglio ridere* (2ª: *Aimè gli è meglio piangere*), III,5, che diventa *Ah, sì, sì, gl'è meglio piangere* (2ª: *Ah, no, no, gl'è meglio ridere*), III,1, che comporta, oltre allo scambio delle due strofe, diversi ulteriori emendamenti nel testo.

AMORE È VELENO, E MEDICINA DEGL'INTELLETTI, ovvero TRESPOLO TUTORE (Bologna, 1679)	*IL TRESPOLO TUTORE* (**F**-Pn, VM 4-924)
scena I,7	scena I,6
Trespolo, e Artemisia	*Trespolo, Ciro, Artemisia che dorme*
T: Tant'è gli è Cane, e pazzo, Che son due mondi strani, Perch'il cervello addirizzare a i pazzi Gli è come addirizzar le gambe ai cani. Or, Artemisia mia, preso ho partito (Eh, non dite di no) Di darvi un dì marito, Perch'io son vecchio, e so, Che tutte le Fanciulle, o savie, o ardite, Com'una certa lor età compiscono, Sono giusto come i fiaschi d'acqua Vite, Che quando non si turano svaniscono. A: Et io voglio pigliarlo. È ben dovere; Ma vo', però, che sia di mio piacere.	[***riportato in sc. I,8***] T: Hora Artemisia mia preso ho partito, Di darvi al fin marito, Perch'io son vecchio, e so, Che tutte le Fanciulle, o savie, o ardite, Quando una certa loro età compiscono, Son giusto come i fiaschi d'acqua Vite, Che come non si turano svaniscono. A: Marito, è dovere, Ma sia di mio gusto, Il cor che soggiace Al vostro volere, Con sommo piacere, S'accomoda al giusto. Marito, è dovere…
[…]	[…]

Ad un livello di rielaborazione più complesso, intere sezioni sono del tutto riscritte, e non si tratta solo di pezzi chiusi (come nel caso di *O cristallo limpidissimo*, II,15, che diventa *Vetro limpido e bello* nella versione capitolina, II,14), ma anche porzioni significative di recitativo (II,2) o intere scene, come la citata scena di follia di Nino (III,12-13)[43], o la II,1, in cui l'intervento trasforma i consigli di postura e abbigliamento di Simona per l'insano Ciro in vere e proprie esemplificazioni in diretta di *bon ton* (con ovvie ricadute sul piano dell'efficacia comica). In sintesi, è nell'esigenza di sveltire la dialettica drammatica, e arricchire l'intreccio di accidenti burleschi, che si spiega, probabilmente, il senso degli emendamenti compiuti dalla compagnia del teatrino del Corso[44], anche se, com'è ovvio, non è possibile escludere *a priori* ulteriori motivazioni contingenti, ma al momento non verificabili, relative, ad es., all'impiego di copie manoscritte del libretto già corrotte, alla migrazione di brani da altre opere (eventualmente sottoposti a *contrafactum*), e via dicendo.

[43] Un altro es. tangibile di questo genere di trasformazione è la sc. III,6, del tutto riscritta rispetto a III,10 di Villifranchi.

[44] Così MORELLI (*La virtù*, p. 141): «[…] nella versione romana il travisamento maggiore, più che nell'aggiunta di un personaggio o di qualche scena, sta nell'aver trasformato lo spirito arguto dell'originaria *pièce* con aspirazioni plautine in una più convenzionale commedia 'ridicolosa'. […] All'arguzia dell'originaria commedia toscana di Ricciardi fa riscontro, dunque, la vena comica e caricaturale della versione romana […]».

3.2.2: I rifacimenti del *Pompeo* e del *Massenzio*

Un lavoro di *maquillage* così pervasivo si intravede comunque solo in altri due titoli d'importazione, il *Massenzio* di Bussani-Sartorio[45], una primizia della passata stagione del S. Salvatore, e il *Pompeo* di Minato, la cui anzianità giustifica senz'altro un rimaneggiamento di tale portata, a quasi un ventennio dal debutto, e la riscrittura integrale della partitura ad opera di Alessandro Scarlatti. Nel passaggio dal *Pompeo magno* del '66 all'omonimo colonnese succedono però alcuni fatti 'strani': l'esigenza di snellire l'intreccio determina il sacrificio di diversi personaggi, ma sorprende che stavolta, accanto a Crasso e altri comprimari, a farne le spese siano proprio la «vecchia pazza» Atrea e il servo Delfo, cui nell'allestimento originale era demandato il compito di alleggerire la trama con *gag* e battibecchi; permane solo la schiava Harpalia, che rispetto ai suoi colleghi interagisce maggiormente nella storia, ma è dotata di una comicità di livello medio, e per di più fa una fine tragica. L'impressione che se ne trae è che il libretto più 'romano' di Minato sia stato riveduto e corretto in modo da farlo risaltare ancora più 'veneziano' di quanto non lo fosse alla sua prima apparizione! Una possibile motivazione ce la porge forse proprio l'anonimo revisore, nella prefazione «al benigno lettore»:

> Ti presento, o cortese Letore, in questo Dramma il famoso Personaggio di Pompeo lavorato di nuovo a Musaico. […] Vedrai quindi incastramenti di Arie trasportate da diversi luoghi del medemo Autore, che non escono però dal disegno, né sconcertano i lineamenti del contorno. Tutto è seguito per maggiormente dilettarti, così richiedendo la delicatezza del Secolo desideroso dell'Opere ripiene di armoniose canzonette; mal sodisfacendosi di quei gravi e necessari recitativi dei Pastor Fidi, delle Filli di Sciro, delle Aminte, e delle Arsinde. Non si può far altro, bisogna secondar la corrente e conformarsi al genio universale. Compatisci tu l'uso introdotto la necessità dei troncamenti delle Scene, de' Personaggi, e di molte aggiunte […].

Che il conte librettista fosse il prediletto di casa Colonna non era certo un mistero, e l'intenzione di omaggiarne la figura, e deliziare i presenti tramite un florilegio delle sue arie più belle, per di più adornate della musica del rampante Scarlatti, potrebbe aver suggerito di 'nobilitarne' il testo in maniera da espungere da esso frizzi e lazzi inopportuni[46]. Rispetto alla rumorosa assenza delle scene comiche, in linea comunque con un certo ammorbidimento dei toni che si riscontra nelle opere colonnesi degli anni '80[47], non fa notizia l'eliminazione di quegli esordi grandiosi cui il pubblico lagunare si era ormai assuefatto da tempo, e che nel primo *Pompeo* si arricchivano addirittura di un «Ballo di cavalli vivi». In totale, rispetto all'archetipo, di cui l'autore già si scusava nel 1666 per l'eccessiva brevità, si contano ben

[45] La partitura dell'anziano Cavalli, già composta, venne rifiutata dal *management* del teatro, e quindi sostituita con quella di Antonio Sartorio prima del debutto (BROWN, *Con nuove arie*, p. 34); qualcosa di simile era già accaduto nel 1668 con l'*Eliogabalo*, poi riscritto da Boretti.

[46] In verità, nell'archetipo veneziano l'unico momento dotato di una grassa comicità è la sc. I,4, in cui Atrea esordisce manifestando tutta la sua insania; le restanti scc. II,12 e III,5 si mantengono su una ilarità più discreta, comune anche all'introduzione al «Ballo di otto Impazziti» che chiude il I atto.

[47] Si vedano, ad es., i dialoghi tra Lemo ed Esite nella *Tessalonica*, finalizzati più al sarcastico commento degli eventi che allo sviluppo di ridicoli e sboccati contrasti (su questo tema si rimanda al § 2.6).

18 scene soppresse (praticamente un intero atto in meno), poche altre spostate o accorpate, l'aggiunta di 21 arie (per lo più in posizione mediana e d'entrata) e qualche sostituzione: se si considera l'esiguo numero di versi sciolti eliminati, e l'ancor più ridotto ammontare di quelli sostituiti, il quadro che si compone agli occhi dello studioso è, effettivamente, quello di un grande, calibrato, «musaico» di gemme preziose.

Il procedimento usato per il *remake* del *Pompeo* è forse la maniera più semplice ed economica di rielaborare un dramma per musica; su un piano diverso si pone, invece, il *Massenzio* del 1674, caratterizzato da una selva di tagli e soppressioni[48] solo in parte bilanciata da aggiunte, sostituzioni di scene (7, in gran parte solistiche) e l'interpolazione di ben 15 arie d'entrata, ma condita dalla frequente riscrittura di brevi passaggi di recitativo, 2-3 versi al massimo, senza una ragione evidente se non quella di innovare in qualche maniera il testo, anche a fronte del mantenimento della stessa aria dell'originale[49]:

IL MASSENZIO

Fulvia

(Venezia, 1673)

scena III,21

F: Or che farà quest'Alma?
Ogni speme di Prisco è già svanita,
Chiudi almen crudo Amor la mia ferita.
Forsennata è ben chi crede…

(Roma, 1674)

scena III,17

F: Misera, e che farai
Alma priva di Prisco, e senza vita
Chi mai guarir, potrà la tua ferita?
Forsennata è ben chi crede…

Esempi di questo tipo si rinvengono in parecchi luoghi del dramma (I,1, 5 e 16; II,4, 5, 11, 16 e 18; III,2 e 16), sono comuni al *Caligola* coevo, e trovano un parallelismo anche negli *incipit* di diverse scene e arie di *Dov'è amore è pietà* del Capranica; è curioso notare come, con spirito diametralmente opposto, Villifranchi rassicuri il Ricciardi affermando di aver sempre cominciato «gl'Atti [*rectius*: le scene] con le stesse parole della sua prosa».

[48] Si tratta addirittura di una ventina di scene, per lo più collegate all'eliminazione dei personaggi di Massimino e Costanza; l'aggiunta di un «Lupino nano, Soldato di Costantino», protagonista di una fugace quanto esilarante apparizione alle scc. I,12 e 13, non può non far pensare al nano del principe Savelli, già attestato nell'*Eliogabalo* dell'anno prima («Lisa nana») e, forse, anche nell'*Empio punito* (cfr. ADEMOLLO, *I teatri*, p. 112) e nel *Tito*.

[49] È probabile che, nell'es. specifico, la differente posizione della domanda nelle due versioni possa aver richiesto un minimo intervento nella condotta armonica e melodica delle terminazioni di verso, in modo da ricollocare l'intonìa interrogativa nella posizione corretta.

3.2.3: Numeri e tendenze generali nell'adattamento delle opere

Escludendo d'ora in avanti il caso del burlesco *Trespolo*, ed allargando il procedimento analitico fin qui adoperato anche agli esempi di DM d'importazione interessati da operazioni di aggiornamento del 2° tipo, si può tastare il polso al fenomeno nel suo complesso, valutandone gli aspetti quantitativi, oltre che qualitativi. Per condurre siffatta indagine è necessario incasellare ogni variante, sia essa riferita all'intera scena[50] o ad un singolo brano[51], all'interno delle alternative categorie dell'aggiunta, sostituzione e soppressione[52], distinguendo, nell'ambito dei pezzi chiusi, tra varianti che riguardino arie di uscita dalle quinte, mediane, o di entrata[53]: il quadro che emerge è riportato nella pagina seguente.

[50] Il prospetto riguarda anche l'interpolazione di prologhi e/o intermedi; ai fini statistici sono stati computati tra questi ultimi anche le scene buffe in chiusura d'atto, ma solo quando sviluppino episodi del tutto svincolati dal *plot* principale (c. d. 'pseudo-intermedi', cfr. § 2.9).

[51] Con questa definizione intendonsi arie, duetti o terzetti che abbiano una ben precisa struttura strofica, con o senza la presenza di eventuali intercalari, escludendo dal computo ariosi, cavate e ariette monostrofiche che, di fatto, esauriscano il loro *iter* nel giro di poche battute (sul significato di questi termini, vedi § 4.5.2, e ROMAGNOLI, *Fra catene*, pp. 134-5); per semplicità, si tralascia il caso di varianti alle sezioni di recitativo che incornicino un'aria che non subisca modifiche, come visto nel caso del *Massenzio*; sia chiaro anche come il riferimento all'intera scena escluda i brani in essa presenti dalle colonne relative ai pezzi chiusi, che accolgono quindi interventi su arie, duetti, terzetti, etc. all'interno di scene, nel complesso, direttamente mutuate dall'originale di riferimento.

[52] Si tralasciano le ipotesi di accorpamento e separazione di scene, irrilevanti tanto dal punto di vista statistico (una dozzina di ricorrenze, circa la metà delle quali nella partitura del *Trespolo*) che sostanziale, non comportando, di norma, alcuna variazione nello svolgersi della trama; lo stesso dicasi in merito allo spostamento di scene o arie, che saranno prese in considerazione solo quando comportino una significativa alterazione del ritmo drammaturgico.

[53] Ai fini dello studio, le poche arie che preludono alle scene di sonno sono parificate alle arie d'entrata, in quanto, di fatto, il personaggio interessato cessa di agire, e si accomiata dal pubblico col canto (vedi, ad es., il duetto del *Novello Giasone*, III,1); diversamente, se all'ultima aria seguono versi sciolti di recitativo, e soprattutto se in dialogo con un altro personaggio (cfr. *Trespolo*, II,15), il brano è inquadrato nel novero delle arie mediane.

tab. 1: emendamenti ai DM d'importazione

luogo	titolo	1ª	R	PERSONE[54] sop	PERSONE agg	PERSONE sos	PROL. agg	PROL. sos	INT.[55] agg	INT. sos	SCENE[56] sop	SCENE agg	SCENE sos	BRANI soppressi u	soppressi m	soppressi e	BRANI aggiunti u	aggiunti m	aggiunti e	BRANI sostituiti u	sostituiti m	sostituiti e
TdN	*Scipione*	64	71				1		2		1	3(2)				1	1	3	3	1		3
TdN	*Novello Giasone*	49	71	[57]				1	1			1[58]						3	4[59]	1		2
TdN	*Dori*	61	72					1	1?									1	10	1		2
TdN	*Elio Seiano*	67	72	[60]			1		2		2	1			1	4					2	1[61]
TdN	*Tito*	66	72	1		1	1		*1*		7	*1*[62]			1	1						1[63]
TdN	*Eliogabalo*	68	73		1		1		*2*			6(5)	3	1		2	1		5		1	2
TdN	*Massenzio*	73	74	2	1				*1*		18	3(1)	7(1)	1		2			6	5	2	8[64]
TdN	*Caligola*	73	74						*2*		1	*4*[65] (2)		3	9	5		1	2	2	4[66]	9
Capr	*Dov'è amore è pietà*	73	79	2					*1*		6	3(1)					5	5	4	1	1	3
Apost	*Pompeo*	66	83	3[67](2)					[68]		17(3)					1	1	11	9	1	1	2
Apost	*Tessalonica*	73	83									2	2				1	13	4		4	1
Apost	*Alessandro Magno*	74	?																1			1
Apost	*Arpocrate*	77	86	1	(1)				[69]		1			1	1		1	5	1		2	6
Rosp	*Aldimiro*	83	88											1	3	1				1	4	4
														7	**15**	**17**	**10**	**42**	**49**	**13**	**21**	**45**
										TOTALI	**56**	**24**	**12**	**39**			**101**			**79**		

[54] Gli interlocutori buffi sono sottolineati, e posti tra (…) nel caso siano una parte del totale; sono esclusi dal computo quelli che agiscano soltanto nei prologhi e/o intermedi.
[55] In *corsivo* sono indicati gli pseudo-intermedi.
[56] Le scene buffe sono sottolineate, e poste tra (…) nel caso rappresentino una parte del totale.
[57] La soppressione del personaggio di «Rosmina giardiniera», e della sc. I,3 ad essa intestata, risale già all'edizione fiorentina del 1650.
[58] La partitura senese del *Novello Giasone* restituisce un'ulteriore scena buffa aggiunta, la III,13.
[59] L'aria di Delfa *Tant'è queste sdegnose* è reperibile solo alle cc. 91v-93 della fonte musicale, insieme a ben 17 vv. sciolti precedenti (cfr. USULA, *Giasone*, p. LXX).
[60] L'assenza dell'«Ombra di Druso» è giustificata dalla cancellazione della seconda parte del dittico, la *Caduta di Elio Seiano*, un esperimento drammaturgico che né Minato, né tantomeno i suoi colleghi tenteranno più in seguito (cfr. ROSAND, *Opera*, p. 186).
[61] La partitura vaticana di quest'opera restituisce un ulteriore riscontro, alla sc. III,9.
[62] È la sc. II,19, assegnata a Marzia, ma in realtà assemblata a partire da materiale tagliato dal ruolo di Flavia Sabina, così come accade all'aria *Duo begl'occhi* e qualche altro frammento (BROWN, *Con nuove arie*, pp. 199-206).
[63] *Fili pur con Iole Alcide* (I,8), prestata dall'*Heraclio* di Beregan-Ziani (cfr. Appendice VI).
[64] Tra queste è annoverata anche *Troppo crudo è il Dio bambino*, benché mutuata dal *Claudio Cesare* di Aureli-Boretti del 1671 (cfr. Appendice VI).
[65] Le uniche scene serie aggiunte sono i soliloqui di Teosena (I,8 e II,17), costruiti in realtà intorno a due arie d'entrata prestate dal veneto *Domiziano* di Noris-Boretti dell'anno prima, rispettivamente *Astri fieri ch'in ciel girate* e *Mi consolo con la speranza* (cfr. Appendice VI).
[66] Il computo include anche *S'io t'amo, cor mio* (III,5), aria di Teosena tratta dall'*Orfeo* di Aureli-Sartorio del 1673 (cfr. Appendice VI).
[67] Sono esclusi dal computo i personaggi di Amore e del «Genio di Pompeo», che impersonano i dubbi interni alla mente del condottiero nella singolarissima sc. III,15.
[68] È eliminata la sc. I,20, facente funzione di intermedio.
[69] Risultano soppresse le scc. I,14-15 e II,15, facenti funzione di intermedio ed introduzione ai balli.

Scorrendo i dati grezzi, non sorprende notare come le uniche revisioni che non prevedano alcun intervento sulle unità sceniche siano quella dell'*Aldimiro*, opera del romano Giuseppe De Totis battezzata a Napoli cinque anni prima[70], e la *Dori*, rimaneggiata dall'autore, Giovanni F. Apolloni, sicuramente più incline ad innovare a livello dei brani che ad alterarne le sequenze drammaturgiche[71]. A parte la soppressione dei passaggi corali, poi, si noti come le produzioni del neonato Tordinona a gestione Acciaioli appaiano molto più conservative di tutte le successive, e questo anche in riferimento a titoli ormai datati come il *Giasone* di Cicognini-Cavalli; tale impressione è confermata anche dall'intensa cura dimagrante cui sono sottoposti la *Prosperità di Elio Seiano* e soprattutto il *Tito*[72], e dimostra come i principali sforzi dei revisori si concentrino, in quest'epoca, soprattutto sulla redazione di prologhi e intermedi originali[73]. Con la gestione De Rosis i numeri cambiano, e di parecchio: a parte il citato rifacimento del *Massenzio*, non si può tacere l'intenso lavoro di soppressione e sostituzione che riguarda il *Caligola*, né il caso di un *Eliogabalo* di cui non si butta via niente, e si pompano a dismisura le parentesi comiche[74].

A ben vedere, anche il Minato-festival promosso dal Contestabile nel suo palazzo ai SS. Apostoli richiede un intervento di spada anziché di fioretto, tanto per colmare il *gap* temporale (come s'è visto nel *Pompeo*) che spaziale, piegando la struttura di drammi nati per allietare la corte imperiale, e celebrarne i fasti[75], alle esigenze ricreative di una nobiltà di provincia quale è, in fondo, quella del Colonna e dei suoi congiunti: in questo senso è da intendersi la frequente inserzione di arie mediane (addirittura 13 nella *Tessalonica*) volta ad interrompere il tedio dei lunghissimi recitativi che stazionano in questi drammi[76].

Un discorso a parte merita *Dov'è amore è pietà*, un'opera 'al quadrato', ossia il rimaneggiamento di un rifacimento (!). In occasione della nascita del principe di Spagna, nel 1658 ha luogo, presso il teatro della Pergola a Firenze, la rappresentazione de *L'Hipermestra*, poesia di Giovanni Andrea Moniglia e musica di Francesco Cavalli; quindici anni dopo Cristoforo Ivanovich e Giovanni Domenico Partenio

---

70 È probabile che l'intervento di Antonio Politauri si sia limitato ad un controllo di mera natura censoria, per evitare che l'opera risultasse «di pregiudizio al candore de' costumi, né contraria ai sensi Cattolici», come recita la postilla che precede i paratesti del libretto romano del 1688: un'avvertenza similare si riscontra, d'altronde, anche in uno dei libretti della *Caduta del regno dell'Amazzoni* di due anni dopo, il cui dettato, di fatto, differisce lievemente dalle altre impressioni coeve (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 622-3). Se questa ipotesi fosse vera, non sarebbe azzardato attribuire al De Totis anche la paternità delle numerose arie sostitutive che figurano nell'edizione capitolina, così come avvenuto, alla luce del sole, per la *Dori* di Apolloni.

71 Si veda l'aggiunta di una decina abbondante di arie (quasi tutte d'entrata) necessaria per aggiornare l'opera al gusto corrente.

72 Il taglio di 6 scene del *Tito* dipende dalla soppressione del personaggio di Flavia Sabina, ma alcuni dei versi espunti, come accennato, sono riciclati e consegnati alla declamazione di Marzia; la sc. II,9 (soliloquio di Polemone), invece, appare tra "…" già nel libretto veneziano.

73 Si ricordi come dello *Scipione* inaugurale sia rimasto un ulteriore intermedio, *Chi mi conoscerà?*, sempre musicato da Stradella, che però non andò mai in scena (JANDER, *The Prologues*, pp. 107-8).

74 Da segnalare, per questo titolo, anche procedimenti di revisione più articolati, come quello che interessa lo sdoppiamento della sc. III,11 dell'ed. veneziana nella III,12 (riscritta per intero) e 13 (la prima metà è riscritta, poi è riattaccato un frammento dell'originale, *Sovra spalmato pino*, e infine è aggiunta l'aria di Ireno *Far la spia è un bell'uffizio*).

75 La *Tessalonica*, ad es., fu rappresentata «nel giorno natalizio della S. C. R. M.tà dell'Imperatrice Eleonora per commando dell'Altezza Sereniss. Dell'Arciduchessa Maria Anna», come recita il libretto edito da Cosmerovio nel 1673.

76 Nel *Silenzio d'Arpocrate* sono comunque le cesoie ad avere la meglio, riducendo l'estensione degli interventi del filosofo di circa la metà (II,13 e III,4, per es.), e addossando al suo buffo seguace Limaco anche la parte del paggio Cleto, con relativa, necessaria, eliminazione degli intermedi agiti da entrambi, sostituiti, probabilmente, dal fantomatico «interlocutore giocoso» cui si è già ampiamente accennato (§ 2.6).

riadattano questa festa teatrale per il S. Mosè, riconducendone l'impianto drammaturgico ai consueti meccanismi del dramma per musica veneziano[77]; è quest'opera, intitolata *La costanza trionfante*, e non il suo antecedente fiorentino[78], a costituire l'archetipo di *Dov'è amore è pietà*, ma la cosa più interessante è la maniera in cui avviene, ed è presentata «Al Discreto Lettore», tale traduzione per il neonato proscenio del Capranica:

> Quella famosa Ipermestra […] ora è comparsa in Roma; e all'uso di Real Principessa, che curiosa di vedere il Mondo, fa figura, dove arriva, di Dama privata, benché giunta incognita in questa Città colla comitiva di sei sole Persone, è stata da Virtuosi Cavalieri ben riconosciuta, e da essi benignamente accolta, e ricevuta nel loro proprio Palazzo di Piazza Capranica. […] è convenuto al Sig. Bernardo Pasquini, (che tra i Compositori più eccellenti di Musica non è in Roma il secondo) il farle in pochi giorni una nuova veste canora e ricamatala alla moderna usanza di bizzarre e spiritose ariette, apparirà se non maestosa come prima, almeno più vaga e dilettevole all'udito altrui; è stata ancor ritoccata nelle parole, e nell'intreccio da Penna accreditata, e molto esperta ne' Dramatici Componimenti […][79]

Giusto l'insolito accento posto, in questa prefazione, sull'intervento del compositore, dato che l'adattamento più importante, ossia la revisione o, probabilmente, la riscrittura dell'intera partitura, è dovuto alla sua mano[80]; il librettista, tuttavia, non si comporta da meno, e le sue scelte incidono non poco sulla natura dello spettacolo in questione, nonostante diverse di queste si configurino come dichiaratamente obbligate. L'«angustezza della sala» costringe infatti ad eliminare l'incendio di Argo (che in *Costanza*, III,1 era comunque solo evocato dalla scenografia, ma pienamente agito nella prima fiorentina), il salto di Ipermestra dalla torre (sostituito da un più 'economico' pugnale, III,8), nonché le troppe mutazioni (ridotte appena a 3, tra cui il «Cortile» che occupa l'intero atto conclusivo, e svolge, nel secondo, anche la funzione di prigione). Il drammaturgo provvede anche a cassare del tutto la presenza dei soldati Delmiro e Arsace, a rimpolpare la parte del primo uomo Linceo (un terzo dei brani aggiunti sono intestati a lui) e soprattutto dei buffi Barce e Vafrino (destinatari di altrettanti pezzi chiusi e di due intere scene composte *ex novo*[81], oltre che dell'espansione e 'imbarbarimento' di I,11 e II,10), consegnandoci di fatto un'Ipermestra che, lungi dall'essere «maestosa» come lo furono i suoi progenitori, si avvicina, in punta di piedi, da «Dama privata» qual è, al genere di spettacoli (le CM) che calcheranno negli anni a seguire il proscenio del Capranica, e non solo, condividendo con essi il sistema dei personaggi, la limitatezza di risorse sceniche e, in parte, anche il registro espressivo.

Prima di soffermarsi sulla qualità delle scene e dei brani posti in sostituzione o aggiunta, è il caso

---

[77] L'operazione è analoga a quella compiuta da Aureli con l'*Ercole in Tebe* dello stesso autore, cfr. BIANCONI, *L'Ercole*, pp. 264-5; in estrema sintesi, nel caso della *Costanza* sono eliminate tutte le sezioni in cui intervengono le divinità, il prologo di carattere encomiastico e la parte del servo Alindo.

[78] Questo è l'errore in cui incorrono FRANCHI (*Drammaturgia*, pp. 521-2) e, sulla scorta di questi, l'ottimo MORELLI (*La virtù*, p. 53ss. e 148-9).

[79] L'esemplare consultato manca di questa prefazione, il cui testo è riportato in FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 521, sulla scorta del libretto custodito in **I**-Rsc, Vol. 182/3.

[80] Il condizionale è d'obbligo, non essendoci rimaste né la partitura dell'ed. veneziana, né di quella capitolina.

[81] Si tratta di III,13 e II,Ultima[19], che di fatto funge da intermedio.

di snocciolare ancora qualche dato: dalla tabella si evince come, nel ventennio considerato, il numero totale di scene soppresse superi di gran lunga quello delle innovazioni, con una frequenza di ricorrenze che cresce dopo il cambio di gestione nel teatro pubblico, per poi quasi arrestarsi con la ripresa delle opere viennesi di Minato-Draghi; una curva analoga, più brusca, compete agli interventi di soppressione di singoli pezzi (picco in corrispondenza del *Caligola* del 1674), ma il rapporto con il materiale aggiunto è, stavolta, pesantemente ribaltato. Insieme al rifacimento del *Massenzio*, il *Caligola* emerge anche per il gran numero di arie sostitutive riscontrate, ben 15, la metà abbondante delle quali propedeutiche al rientro nelle quinte. Se non sorprende l'attenzione precipua mostrata dai revisori al momento del commiato di ogni interlocutore (eclatanti, in questo senso, i numeri della *Dori* e del *Pompeo*), si noti comunque il citato interesse riservato all'aggiunta di arie mediane nei drammi ripresi negli anni '80 al teatro Colonna, che testimonia comunque l'importanza, ancora non del tutto sopita, della funzione di interpunzione drammatica svolta dai pezzi collocati in questa posizione[82].

Il peso dell'elemento comico nella drammaturgia operistica romana è confermata tanto dall'aggiunta di interlocutori ridicoli, quanto soprattutto dall'inserzione di scene comiche, che rappresentano più della metà del totale di tutte quelle aggiunte. Esemplare è, a tal proposito, il caso dell'*Eliogabalo*, in cui, forse per risollevare le sorti del botteghino, sulle rive del Tevere va in scena una vera e propria saga della deformità, inserendo la nana Lisa e amplificando il ruolo del servo, e poi soldato, Ireno, ingobbito per l'occasione (grazie alla partecipazione di Carlo Ambrogio Lonati) al fine di accrescere la portata esilarante delle ambascerie dei buffi di corte (cfr. II,6-8), e fornire materiale 'di qualità' per i due intermedi. Se anche nello *Scipione* il protagonista indiscusso delle integrazioni è Lesbo *alias* Lonati[83], in *Dov'è amore è pietà* alla mera aggiunta, pur presente, si preferisce l'espansione e, in un certo senso, la volgarizzazione dei passaggi ridicoli già contemplati nella *Costanza trionfante*. Il punto di vista non cambia neppure nel *Caligola* del 1674, per il quale le integrazioni genuine constano di due scene ridicole (o quattro, se si computano anche quelle poste in chiusura d'atto in funzione intermediale), mentre gli altrettanti momenti esclusivi destinati ad arricchire il peso specifico della prima donna Teosena sono in realtà imbastiti intorno a due arie mutuate dal *Domiziano* della precedente stagione del SS. Giovanni e Paolo. In questo contesto, la classica eccezione che conferma la regola è, come s'è visto, il *Pompeo* colonnese del 1683, in cui si tagliano tanto gli interlocutori buffi quanto, di conseguenza, le scene ad essi destinate.

[82] Una tendenza similare si riscontra anche nei due titoli della stagione inaugurale del Tordinona.
[83] Questo ruolo era già stato rivestito dal gobbo a Genova nella stagione 1666-7 (IVALDI, *Il teatro*, p. 263), e a Napoli, in occasione del compleanno del re, il 6.XI.1667 (cfr. il libretto di *Scipione affricano*, Cavallo, Napoli, 1667).

3.2.4: L'eredità capitolina nella tradizione successiva

Le ultime considerazioni da fare riguardano il peso specifico delle produzioni romane nell'ottica, più ampia, della circolazione di ciascun titolo per i teatri italiani ed europei: se è vero che il flusso in entrata riguardi, salvo la breve parentesi viennese, principalmente la direttrice Venezia → Roma, è necessario adesso valutare se, e in qual maniera, le varianti e i rimaneggiamenti adottati sulle sponde del Tevere si impongano, o meno, nella tradizione successiva. La risposta è senz'altro negativa, come si evince anche da una rapida scorsa alla tabella posta in appendice VII: salvo poche eccezioni, per lo più giustificabili sotto altri aspetti, tangenziali all'essenza dei drammi in questione, pochissime delle innovazioni romane si ritrovano nelle produzioni seguenti. Ciò non sorprende affatto, ed è perfettamente in linea con le tendenze correnti, e la riconosciuta egemonia della Serenissima nel campo. D'altro canto, a differenza di quel che potrebbe credersi l'estetica secentesca non sconosce affatto l'autorità dell'archetipo, e, soprattutto nel caso di titoli 'classici' come il *Giasone*, la *Dori* e simili, tende a rispettarne la struttura e adottarne, in massima parte, il testo originale, quand'anche ormai poco funzionale alle esigenze della messinscena[84]: il necessario aggiornamento è compiuto, come s'è visto, più per mezzo dell'interpolazione che della trasformazione radicale, un *modus operandi* che appare confermato anche se ci si allarga al versante prettamente sonoro dell'operazione, per il quale, a parte le riscritture integrali, i casi di rifacimento musicale di porzioni testuali preesistenti sono ancora più esigui[85], e spesso sono legati all'esigenza di adattarne la tessitura ai cantanti disponibili[86].

Quando si va giù con la mano pesante è principalmente per adattare al nuovo contesto forme e strutture che trovano la loro ragion d'essere, e il loro formato, in un ambiente lontano, non tanto in termini spazio-temporali, quanto per gusto ed aspettative, oltre che per la destinazione precipua degli spettacoli. È in queste evenienze, e per queste ragioni, che la 'traduzione' capitolina prende piede, diventando, di fatto, l'unica nota, e circolante, per gli archi scenici della penisola: così è per il (limitato) successo della *Tessalonica* colonnese di ascendenza asburgica, mentre allori maggiori arridono al *Pompeo* che, già battezzato dalla Contestabilessa a Venezia nel lontano '66 e poi morto lì[87], di fatto non conosce altra diffusione se non nel rifacimento preparato a mo' di florilegio per il nuovo teatro ai SS. Apostoli, e rivestito di un nuovo abito sonoro dall'acclamato Scarlatti[88].

A differenza dell'esempio testé citato, quindi, si registrano pochissime altre concordanze tra libretti di passaggio per la capitale e quelli ad essi posteriori, ed in ogni caso si tratta di discendenze

84 L'ultima ripresa del *Giasone*, andata in scena al teatro del Falcone di Genova sotto il titolo de *Il trionfo d'amor nelle vendette*, a fronte dell'aggiunta e sostituzione di diverse arie, mantiene, ancora nel 1681, quasi tutte le scene e i versi dell'archetipo di trent'anni prima, insieme al celebre prologo; lo stesso si può dire di alcune riprese della *Dori* (TO62, NA65, RE68, SCHMIDT, *La Dori*, pp. 200-5) in cui figura l'originale introduzione agita dal personaggio allegorico della Corte e da Momo, antico dio della burla.

85 Si cfr. il 6% di arie ri-musicate di cui parla BROWN, *Con nuove arie*, p. 101, nota 17.

86 È il caso degli interventi di Stradella per il basso-baritono che impersonò il *Novello Giasone* del Tordinona (cfr. § 4.2.1).

87 Il *Pompeo magno in Cilicia* di Aureli-Freschi del 1681 non ha alcuna relazione col dramma di Minato.

88 Non è da escludere che una delle ragioni che giustifichino la diffusione di questa versione dell'opera sia la già elevata considerazione di cui il compositore godeva ormai presso i contemporanei.

limitate sempre ad un unico 'figlio'[89]. È il caso del *Trespolo*, di cui, a parte la citata ripresa napoletana, non si hanno notizie di ulteriori recuperi[90], del *Tito* lucchese del 1676, che con la produzione romana condivide l'eliminazione di un personaggio, il prestito dell'aria di Berenice *Fili pur* (leggermente variata in *Segua pur*) e lo spostamento di *O numi congiugali* e *Con barbaro scempio*[91], e del *Caligola* di Livorno, l'unico a riportare, almeno in parte, la scena in cui il servo Nesbo armeggia comicamente con i pennelli destinati al ritratto di Teosena (I,11)[92]. Un'unica ripresa conosce anche il *Massenzio* del Tordinona, per ragioni che risiedono, forse, nella probabile presenza a Genova, all'epoca delle rappresentazioni, di Carlo Ambrogio Lonati[93], che ben potrebbe aver fatto da tramite per la migrazione di questa come di altre partiture romane, e non solo, di quegli anni: dopo aver gestito il teatro del Falcone nella stagione 1677-78 (*Amor stravagante*, rifacimento dell'*Alcasta* del Tordinona, e *Amor per destino*, nuova partitura dello stesso Lonati[94], dall'*Antioco* di Minato-Cavalli del 1659), il Gobbo del violino permane all'ombra della Lanterna almeno fino all'assassinio di Stradella, e sarà espulso dalla repubblica solo a stagione di carnevale conclusa[95], per far ritorno quindi a Roma[96]. D'altronde, a Milano, sua città natale, un Antonio Lonati, e poi il figlio Ascanio, sono documentati quali impresari del teatro Ducale da più di cinquant'anni, e scorrendo l'elenco dei titoli allestiti nel periodo che qui interessa si ritrova, oltre al *Massenzio* del 1678, anche l'*Adalinda* della stagione successiva, che, pur non rientrando nel repertorio di Carlo Ambrogio (questi non figura, infatti, tra gli interpreti della prima ariccina) ben potrebbe aver fatto parte del suo 'bagaglio' in uno dei viaggi a Milano di cui ci informano le missive genovesi di Stradella[97].

---

89 Per maggiori informazioni in merito si consulti l'appendice VII.

90 La versione di Villifranchi è tributaria di una maggior fortuna: dopo il debutto genovese, infatti, si contano la ripresa di Bologna del 1682 con diverse integrazioni e varianti, cui poi si rifanno quattro anni dopo il libretto di Ravenna, sostanzialmente identico, e quello di Modena, brutalmente tagliato rispetto a quello della produzione felsinea.

91 Tutti questi aspetti sono già stati chiariti in dettaglio da BROWN, *Con nuove arie*, pp. 116-7, 174, 206ss. e 270.

92 Si cfr. BERTIERI, *La circolazione*, pp. 690, 698 e ss.; la scena manca, comunque, dell'aria *Quest'arte è quel ch'io vedo* e di tutti i vv. successivi, sostituiti con una nuova porzione di recitativo (*Il disegno già l'ho…*) che culmina nell'aria bistrofica di entrata *Oggi giorno a dirvi il vero*.

93 DUBOWY, NORBERT, «Lonati, Carlo Ambrogio», *DBI*; non si condivide la tesi che il Gobbo della Regina sia stato l'interprete del ruolo del nano Lupino per il Tordinona: la ridottissima estensione della parte (limitata alle scc. I,12-13) è assolutamente incongruente con i ruoli interpretati dal Lonati in diversi altri titoli coevi, e la presenza della già cit. nana Lisa in alcuni passaggi (II,7, 23-24) dell'*Eliogabalo* del 1673, sempre in dialogo con il gobbo Ireno (senz'ombra di dubbio, il Lonati stesso) suggerisce l'attribuzione di questi ruoli al nano del principe Savelli.

94 Il testimone è custodito in **I**-Rvat, Chigi Q.V.70, sotto il titolo di *Antioco*.

95 Nel *Trionfo d'amor nelle vendette*, corredata delle «picciole fatiche» di Paolo Ravara, nonostante le illazioni di IVALDI (*Il teatro*, p. 245) la partecipazione del Lonati è tutta da dimostrare: attorno a quel periodo, secondo DUBOWY, *cit.*, il Gobbo potrebbe essersi recato a Madrid.

96 Nell'*Arsate* degli Orsini (1683), l'eunuco Nibbio è più volte deriso per la sua deformità: è difficile che possa trattarsi proprio del Lonati, il cui registro tenorile mal si sarebbe adattato a un ruolo del genere, solitamente affidato ad un soprano; in assenza della partitura, tuttavia, la tentazione resta forte, considerando che le registrazioni di pagamento ad un «gobbo» o «gobbetto» violinista, assoldato per la festa di S. Luigi dei Francesi (LIONNET, *La musique*, II, pp. 147-8) sembrano testimoniare il ritorno di Carlo Ambrogio all'ombra del cupolone proprio in quegli anni.

97 GIANTURCO, *Alessandro Stradella*, pp. 283 e 294; il prologo della ripresa meneghina risulta essere, tra l'altro, lo stesso elaborato per gli Sfaccendati, modificato, adesso, ai fini del rituale encomio per il governatore (cfr. § 2.9). DUBOWY, nella voce del *DBI* cit., suggerisce la presenza di Ambrogio Lonati anche nelle recite veneziane dell'*Adone in Cipro* e del *Germanico sul Reno* nel 1676: se nel primo caso l'uscita di «un giardiniero sonando il violino che poi canta» sembra confermare quest'ipotesi, nell'altro l'inclusione tra i personaggi muti dello «spettro rappresentante Orfeo, che suona» alimenta più di un dubbio, confermato da identiche diciture presenti nella ripresa milanese del *Germanico* della stagione successiva, in cui il Lonati non figura affatto nel novero degli interpreti. In merito al rifacimento dell'*Alcasta* confezionato da Noris nel 1677 per il SS. Giovanni e Paolo sotto il titolo di *Astiage* (vedi § succ.), e ripreso a Milano due anni dopo, non vi sono indizi che possano ricollegarlo al Gobbo, a meno che non si ipotizzi che l'*Amor stravagante* altro non sia che un passaggio intermedio

3.3 La circolazione delle opere romane nella penisola

Non sono pochi i drammi che, dopo il debutto in città, o negli immediati dintorni, spiccano il volo, raggiungendo importanti piazze italiane. A parte titoli di grande successo come il *Girello*, *Gl'equivoci nel sembiante* e *Il figlio delle selve*, un'altra quindicina di spettacoli contano, entro il volgere del secolo, un numero vario di riprese in piccoli e grandi centri della penisola, così come nella stessa città di Roma.

3.3.1: Distribuzione geografica del fenomeno

L'inserimento di ognuna di queste ricorrenze in un quadro unitario può consentire alcune riflessioni: dalla lettura delle tabelle poste in appendice VIII si nota come ogni tipologia di spettacolo sia degnamente rappresentata, e come il peso specifico nel paniere sia assolutamente conforme a quello riscontrato in merito alle prime edizioni apparse in città nel periodo di riferimento. Anche la media di riprese per titolo sembra essere indifferente alle caratteristiche del dramma proposto, atteggiandosi in ogni caso tra le 4 o 5 ricorrenze: l'estraneità a questo quadro dei DMB, una specialità prettamente 'casalinga', non potrebbe essere più evidente (l'*exploit* del *Girello*, con ben 16 produzioni in trent'anni, è la classica rondine che non fa primavera)[98]. Molto più interessanti sono senz'altro i dati che si evincono in merito alla distribuzione geografica del fenomeno: si conferma la persistenza di un legame significativo con la Toscana, che da sola accoglie circa il 30% delle riprese dei drammi capitolini, una percentuale pari a quella che riguarda le città più importanti dello Stato pontificio, alcune delle quali, come Bologna o Ferrara, essendo sede di legazione papale, erano, almeno in teoria, naturalmente predisposte a quanto di nuovo si producesse nella capitale.

Scendendo nei dettagli, la città in cui il melodramma romano sembra aver maggior *appeal* in assoluto è Firenze, almeno fin dal *Girello* del 1670[99]; all'inizio del patrocinio di Francesco Maria, e soprattutto Ferdinando de' Medici[100], nel 1679, si registrano la ripresa dell'*Adalinda* per il carnevale al Casino di S. Marco[101], e il rifacimento della *Forza d'amore* per l'inaugurazione del teatro nella villa di Pratolino nell'autunno dello stesso anno. Nel decennio successivo questa inclinazione è decisamente confermata durante la breve esistenza della «Conversazione del Centauro», che di fatto firma, al teatro del Cocomero[102], solo spettacoli provenienti da Roma: *La donna ancora è fedele* nel 1684, *L'Idalma* ('85), *Tutto il mal non vien per nuocere* ('86) e *Il figlio delle selve* ('88); se a questi si aggiungono le riprese del *Lisimaco*

---

dell'*Astiage* sulla via per Milano: nell'assenza di ogni fonte diretta al riguardo, si tratta, al momento, di pure congetture.

98 Se si estendesse il campione anche al secolo successivo, la palma spetterebbe comunque al *Figlio delle selve*, la cui 17ª e ultima edizione è quella lodigiana del 1756.

99 Un altro *Girello* appare nel 1697, ma si tratta, di fatto, di una ripresa dell'edizione bolognese dell'anno precedente.

100 «Francesco must be given the credit for initiating the new era of Florentine opera, and undoubtedly it was his influence that encouraged his nephew to follow his example» (WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, p. 31).

101 Il «Casino di S. Marco», da cui il consorzio promotore di questo, come di altri spettacoli, prende il nome, era il palazzo nobiliare del principe Francesco, al cui interno, a partire dal 1678, fu allestito il teatro per le rappresentazioni; il buco riscontrabile tra 1683 e '85 è dovuto probabilmente all'assunzione del cardinalato da parte del padrone di casa, e alla conseguente necessità di frequenti soggiorni a Roma.

102 È questa l'ipotesi di WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, p. 37.

del 1687[103] e 1690, sempre al Cocomero, la *Rosmene* del 1689 al Casino, e poi ancora *Amor vince fortuna* del '90, la *Rosaura di Cipro*[104] e il *Tirinto* del 1692, ben si capisce come questa tendenza sia molto più che una mera impressione, tenuto conto anche del fatto che, a parte qualche episodica apparizione nei decenni precedenti[105], le riprese di drammi per musica veneziani cominciano a diventare più frequenti nella città medicea solo sul finire del secolo, e si tratta, guarda caso, sempre di titoli che avevano trovato spazio sulle scene capitoline appena qualche stagione addietro[106]. Nel suo piccolo, anche Pisa piazza una striscia analoga, accogliendo, tra il 1672 e il '76, ben tre DM appena apparsi al Tordinona, tra cui l'*Alcasta*[107]. Tra gli altri centri del Granducato Il posto d'onore è occupato però da Siena, luogo d'origine di alcune delle più importanti famiglie di nobiltà pontificia, i Borghese e, soprattutto, i Chigi, questi ultimi direttamente impegnati nella ristrutturazione del locale teatro degli Intronati e nell'allestimento dell'*Argia* inaugurale nel maggio del 1669[108]. È un discorso complesso e oltremodo affascinante stabilire quanto la ripresa dei drammi romani in Toscana sia stata favorita, oltre che dai legami esistenti tra le committenze e da una certa condivisione di gusto nella platea dei fruitori[109], anche dall'attività delle compagnie girovaghe, come affermato qualche anno fa da Weaver in merito al ruolo che «i comici del Girello» ebbero nella straordinaria diffusione dell'opera in lungo e largo per la penisola[110].

Quel che s'è detto poc'anzi per Firenze non vale, paradossalmente, per Bologna: la seconda città dello Stato[111], infatti, in materia di faccende melodrammatiche sembra orientata più verso le rive dell'Adria che al fascino del biondo Tevere. A parte il solito *Girello* (3 allestimenti in 15 anni) e la (scontata) ricorrenza di titoli mercenari veneziani, alcuni dei quali in concomitanza con gli allestimenti romani[112], sono appena tre i drammi in formato ridotto direttamente importati, pur con sostanziose

---

103 Considerando l'assenza di riprese del *Lisimaco* di Ivanovich-Pagliardi (Venezia, 1674), e la particolare struttura dell'omonimo spettacolo torinese del 1681, infarcita di balletti, si può supporre, con un buon grado di probabilità, che l'allestimento in questione riguardi proprio il dramma di Sinibaldi, nonostante l'assenza del libretto e la laconicità della documentazione archivistica superstite (WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, pp. 159-60).

104 Il debutto romano avviene nel 1690, presso il palazzo della Cancelleria (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 633-4).

105 Due titoli nel 1669 (*Scipione affricano* e *Antioco*), il *Caligula delirante* nel 1685 e la *Rosaura* di Antonio Arcoleo del '90, da non confondere con l'omonimo dramma di G. B. Lucini di cui alla nota precedente (WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, pp. 139-67).

106 WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, pp. 177-8, elenca, per il 1696 *Il Pirro e Demetrio* (già rappresentato al Capranica nel 1694), *Muzio Scevola* (Tordinona, 1695) e *Teodora Augusta* (Capranica, 1693); nel 1697 è la volta del *Flavio Cuniberto*, dato l'anno prima ancora al Capranica; come s'è visto, è molto probabile che anche la *Tessalonica* del 1686, d'origine viennese, sia una riedizione della ripresa romana di tre anni prima, con musica di Pasquini.

107 Gli altri sono *La prosperità d'Elio Seiano* e *Il Massenzio*, andati in scena rispettivamente nel 1672 e nel 1674, gli stessi anni del Tordinona.

108 TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 261-4; parecchi anni più tardi, il cardinal Flavio figura ancora quale dedicatario del libretto de *L'Onestà negli amori*, rappresentato nel «Publico Teatro dall'Accademia de' Rozzi» nel 1690.

109 È sempre molto rischioso estrapolare da fredde liste di spettacoli, o dal contenuto dei libretti, considerazioni sulle aspettative di un'udienza variegata e capricciosa come quella degli avventori del teatro d'opera, specie nel Seicento: anche se i numeri sono quantitativamente esigui, quel che si può notare, in questa sede, è come in quasi tutte le città toscane recensite non manchino mai esempi di quelle tipologie di drammi che, come s'è visto, sono più genuinamente capitoline, ossia le CM-FDM, che, a differenza di un DMB come il *Girello*, non potevano contare sul fertile terreno dell'esperienza del dramma civile rusticale per attecchire. Un discorso simile potrebbe valere, pur con molti distinguo, per Bologna, e sembra confermato, in negativo, dall'assoluta indifferenza veneziana rispetto a CM e FDM di ascendenza romana (cfr. appendice VIII, tab. 2).

110 WEAVER, *Il Girello*, p. 141 e ss.

111 Insieme a Perugia, la città felsinea era stata ricondotta al dominio papale nel 1506, in una delle prime campagne militari guidate dall'impetuoso papa Giulio II (NICCOLI, *La vita*, pp. 84-6).

112 È il caso della *Dori* del 1672 e del *Caligula delirante* di due anni dopo; anche lo *Scipione*, forse, sarebbe rientrato nella casistica, se la prevista apertura del Tordinona del 1670 non fosse stata rinviata a causa del lutto per la morte di Clemente IX

modifiche, dalla capitale (*L'Adalinda*, *Gl'equivoci nel sembiante* e *L'Idalma*), mentre di un solo DM è allestito, e non a caso, il rifacimento proveniente dalla Serenissima, *Il Lisimaco riamato da Alessandro* (1688). Va senz'altro peggio a Reggio e Modena, le cui preferenze si pongono «in un continuo oscillare tra il polo veneziano e quello bolognese-parmense»[113], e le cui stagioni operistiche non importano da Roma altro che le peripezie del buffo giardiniere di Tebe. La refrattarietà dell'Emilia nei confronti della capitale pontificia si evince anche dalla sostanziale assenza, tra le liste di interpreti tramandateci, di musici romani per nascita o formazione, a parte il celeberrimo Siface, assunto tra le file della casa d'Este fin dal 1679[114], ma comunque attivo, e motivo d'orgoglio per i suoi signori, in numerosi allestimenti in pianura padana, come ancora a Roma e a Napoli.

Ai piedi del Vesuvio, in effetti, la città papale si pone quale secondo centro esportatore di spettacoli e interpreti verso la corte vicereale[115], seguendo una tendenza che conosce, quale unica eccezione, solo l'*Aldimiro* composto da due 'romani' come De Totis e Scarlatti. Il flusso riguarda tanto DM autoctoni come l'*Alcasta*[116] e il *Lisimaco*, o CM quali *Tutto il mal non vien per nuocere* e la *Donna ancora è fedele* (oggetto di un tardivo restauro musicale nel 1698), quanto l'apparizione di virtuosi di provenienza capitolina quali Paolo Pompeo Besci («musico della Maestà della Regina di Svezia), Michele Fregiotti («musico dell'Eccell. Sig. Principe di Palestrina»), Giovanni Ercole («Mastro di Cappella di Marino dell'Eccell. Sig. Contestabile Colonna»), l'onnipresente Siface e diversi altri[117]. Nei pressi dell'insediamento del nuovo viceré, il marchese del Carpio, ex ambasciatore spagnolo presso il soglio di Pietro, il connubio con il Contestabile Colonna è ancora molto evidente, come dimostra l'importazione *tout court* delle due opere date ai SS. Apostoli nel 1683; dopo si affievolisce, e gli ultimi titoli romani si affacciano al S. Bartolomeo solo sul finire degli anni '80, ma si tratta di lavori di piccolo formato. Gli interessi del pubblico stavano ormai volgendo decisamente verso nord, tanto che nell'ultimo decennio del secolo il senso di marcia può dirsi del tutto invertito: gran parte delle produzioni del riaperto teatro pubblico di Tordinona, e poi dei concorrenti Capranica e Pace, transita ormai da Napoli prima di approdare lungo il Tevere, e poco importa se spesso di esse non venga recepita, a Roma, la nuova veste sonora realizzata dal Siciliano maestro della corte vicereale.

(CAMETTI, *Il teatro*, pp. 41-2). In ogni caso, dalla collazione dei libretti non emerge alcuna parentela tra le recite bolognesi e quelle capitoline.

113 MARTINELLI BRAGLIA, *Il teatro Fontanelli*, p. 148.

114 DELLA LIBERA, LUCA, «Grossi, Giovanni Francesco, detto Siface», *DBI*.

115 Cfr. la cronologia riportata in BIANCONI, *Funktionen*, p. 57 e ss.

116 A Napoli si rappresenta anche l'*Astiage*, rifacimento veneziano dell'*Alcasta*, nel 1682.

117 L'appartenenza dei singoli musici è quella esplicitata nel libretto del *Pompeo* partenopeo del 1684.

3.3.2: L'adeguamento dei drammi capitolini al «genio» di Venezia

Nella città lagunare, primo centro di produzione in Europa per buona parte del secolo, il novero dei titoli d'importazione è, in generale, molto ridotto. In merito al repertorio romano, se si escludono la ripresa de *Gl'equivoci*[118] e il parziale rifacimento del *Girello*, allestito con burattini di cera al Teatro S. Moisè[119], l'interesse degli impresari si concentra solo su due drammi destinati al pubblico pagante, sottoposti non ad un semplice aggiornamento, quanto piuttosto ad un profondo ripensamento strutturale, e questo nonostante si tratti di opere 'vecchie' di pochi anni (*L'Alcasta*) o addirittura appena apparse sulle scene, come il *Lisimaco* «di Giacomo Sinibaldi da Roma, riformato all'uso di Venezia da Aurelio Aureli»:

> Per obedire ai cenni di Soggetto Auttorevole mio gran Patrone interessato per suo puro diletto con la Compagnia nel Teatro Vendramino a S. Salvatore, m'è convenuto proveder la medesima d'un Drama da recitarsi dopo il Pausania questo carnevale nel medesmo Teatro. La brevità del Tempo, in cui mi sopragiunsero i suoi commandi, non m'ha concesso commodo sufficiente per renderlo servito d'un novo Drama composto dal mio debole ingegno; onde tra molti de' Virtuosi Forastieri, che mi sono capitati nelle mani, ho stimato bene lo scegliere questo Lisimaco del Signor Sinibaldi, rappresentato l'anno passato in Roma avanti la Maestà della Regina di Svezia con applauso universale, pensando, che se fu applaudito alla presenza d'una Regina sul Tebro, possa anco meritare gli applausi de gli Eroi della Regina dell'Adria. Ho procurato in quello ho saputo di rifformarlo al genio di questa Città, senza però aver intenzione di derrogar in parte alcuna alle Glorie del suo primo Auttore […][120]

Il librettista, d'altronde, è uno specialista dell'adeguamento di testi forestieri per le scene venete[121]: qualche anno addietro aveva trasformato per lo stesso agone *L'Ercole in Tebe* di Moniglia[122], mentre nel 1687 rifarà il suo stesso *Eliogabalo* di 18 anni prima, «ma vestito in forma diversa da quella con cui tu all'or comparir lo vedesti»[123]. Se nel caso dell'*Ercole* un rimaneggiamento profondo era senz'altro necessario, in quanto trattavasi di riportare la struttura drammaturgica della festa teatrale nei più consueti meccanismi dell'opera mercenaria[124], in riferimento alla trasformazione dell'*Alcasta*

---

118 Ben tre apparizioni negli anni '90, ma sempre in contesti di intrattenimento privato (cfr. le informazioni, purtroppo contraddittorie, fornite in merito da D'ACCONE, *Introduction* a SCARLATTI, *Gl'equivoci*, pp. 17-9, e SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, pp. 606 e 550).

119 Si tratta di una tipologia spettacolare da poco introdotta in laguna, e che, di fatto, conclude il suo breve *excursus* con questo dramma burlesco; per una sommaria ricognizione sugli altri titoli, tra cui la *Damira placata* e l'*Ulisse in Feacia* attribuibili, forse, alla mano di Pippo Acciaioli, si veda SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, pp. 622-4.

120 Prefazione di Aurelio Aureli «A chi legge», contenuta nel libretto del *Lisimaco riamato da Alessandro*, Nicolini, Venezia, 1682.

121 Chi la fa l'aspetti: nel libretto de *Le fatiche d'Ercole per Deianira* per il S. Bartolomeo a Napoli (1679), Andrea Perruccio afferma di averlo «ricamato con quantità d'altre arie mie […] come anche ho havuto necessità di troncare et aggiungere secondo l'occorrenze […]».

122 Lo stesso titolo sarà ulteriormente aggiornato dall'Aureli, sotto il titolo di *Ercole trionfante*, per il teatro ducale di Piacenza nel 1688.

123 È sempre l'autore a rivolgersi al lettore, non senza una vena di complicità e (finta) disillusione (*Il vitio depresso e la virtù coronata*, Nicolini, Venezia, 1687); sulle complesse vicende del testo di quest'opera, si veda la sintesi contenuta in BIANCONI, *L'Ercole*, pp. 264-5.

124 Cfr. l'analisi compiuta da BIANCONI, *L'Ercole*, pp. 260-7.

nell'*Astiage*[125] di Matteo Noris e Bonaventura Viviani (teatro SS. Giovanni e Paolo, 1677), o del citato *Lisimaco*, le ragioni sono sicuramente meno evidenti, tanto più tenendo conto della sbandierata brevità di tempo per compiere operazioni piuttosto complesse.

Nell'*Astiage*, infatti, il revisore agisce già al livello del sistema dei personaggi, operando delle modifiche che superano la mera variazione onomastica[126]: dall'analisi dei diagrammi riportati nella pagina successiva si può immediatamente notare l'eliminazione di ben due personaggi buffi (quelli cui, tra l'altro, erano assegnate, nella versione capitolina, le scene più esilaranti), l'inserimento di due comprimari militari (che agiscono solo all'inizio), la triplicazione degli interlocutori ultraterreni e, soprattutto, l'aggiunta della trama che ruota attorno al principe persiano Cambise[127]. Nel *Lisimaco riamato* si conservano nomi e ruoli, ma, dopo aver ripristinato un certo senso di verosimiglianza (!) dichiarando Corebo «soldato macedone custode delle carceri», anche Aureli carica il fido capitano Cleonte di insoddisfatte tensioni amorose verso Filea, e non si sottrae alla tentazione di convertire la vecchia nutrice Anfrisa alle più educate maniere della damigella persiana Eurilla[128].

---

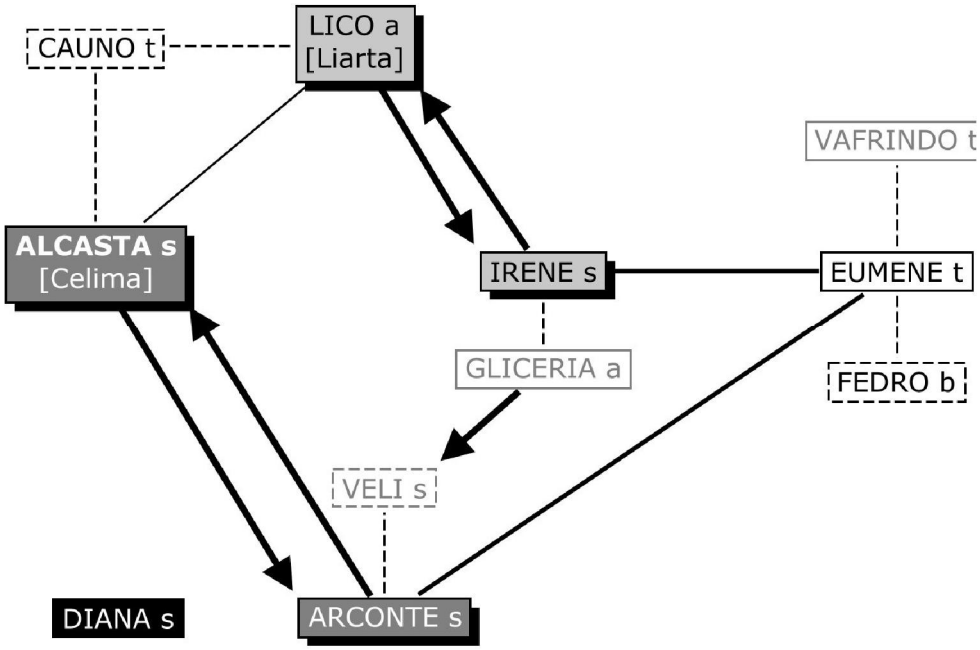
125 Non è detto che il cambio di intitolazione riveli sempre operazioni di rifacimento, più o meno integrale: L'*Idaspe in Anzio* dato a Bologna nel 1681 differisce dall'*Adalinda* degli Sfaccendati solo per l'aggiunta di 2 scc. e l'inserimento di 3 nuove arie per Lucidalba, oltre all'inclusione di uno degli intermedi già apparsi nella precedente edizione bolognese di 6 anni prima, e la rielaborazione dell'altro; *Dal male il bene* (Napoli, 1687) presenta poche varianti rispetto a *Tutto il mal non vien per nuocere*, per lo più mutuate dall'edizione senese del 1683.

126 A volte tale cambiamento non è affatto ininfluente: nell'*Idalma* genovese del 1688 la 'trasformazione' del paggio Dorillo nella vecchia serva Dorilla costringe il revisore a modificare tutte le scene buffe in cui questa interviene, mantenendone però inalterate le arie d'esordio.

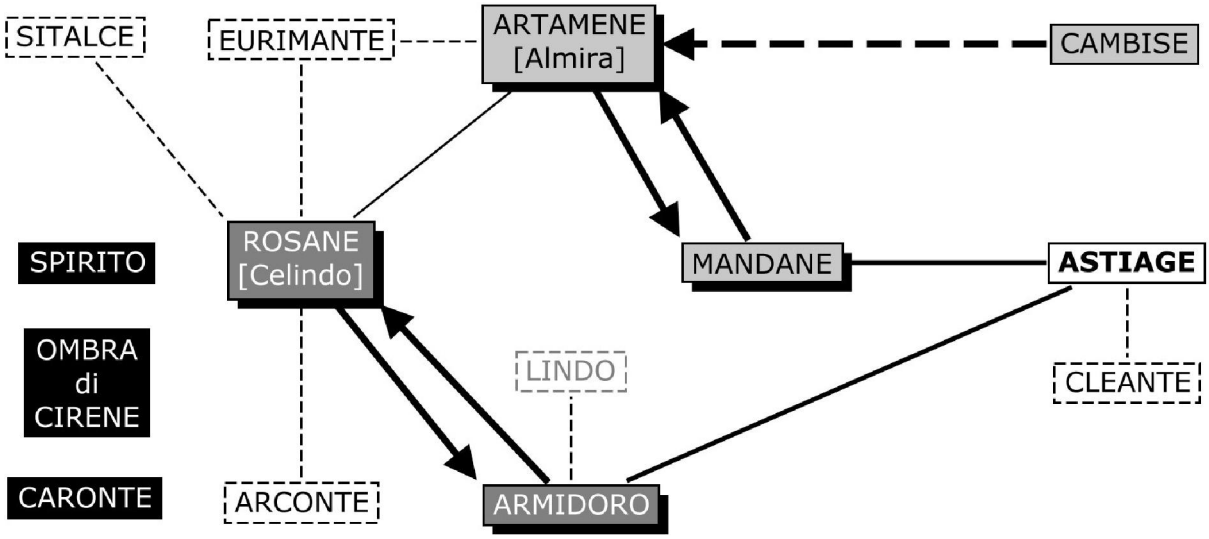
127 L'intestazione al re dei Medi, e non alla vera protagonista dell'opera, Rosane, è sintomatica dell'inclinazione veneta verso la c. d. drammaturgia del tiranno (cfr. FABBRI, *Il secolo*, pp. 213-19), da cui deriva, forse, il diverso atteggiamento di Cleante rispetto al suo 'antenato' Fedro: se quest'ultimo non lesina ammonizioni e consigli sull'atteggiamento che dovrebbe competere ad un sovrano giusto e magnanimo (è questo un riferimento alla condotta di Cristina e/o di papa Altieri?), il «consigliero» di *Astiage* si prodiga affinché il monarca conceda la mano della figlia a Cambise per motivi squisitamente politici.

128 Si noti il tono leggero adottato nel deridere il vecchio Corebo in III,10 («Mirate che viso | Da mover a riso | Il cor d'ogni amante! | Che nobil sembiante | Di vago Narciso! | Mirate che viso, etc.»), del tutto diverso da quello che, a parti rovesciate, impiega il giovane carceriere romano verso la nutrice Anfrisa nella corrispondente sc. III,18 («Vecchia strega, vecchia infame | Che dolcissimo legame | Al mio Core preparò! | Giovinetta | Vezzosetta | Col tesoro | D'un crin d'oro | Il viaggio mi pagò. | Vecchia strega, etc.»).

Amor per vendetta, ovvero l'Alcasta, Roma, 1673



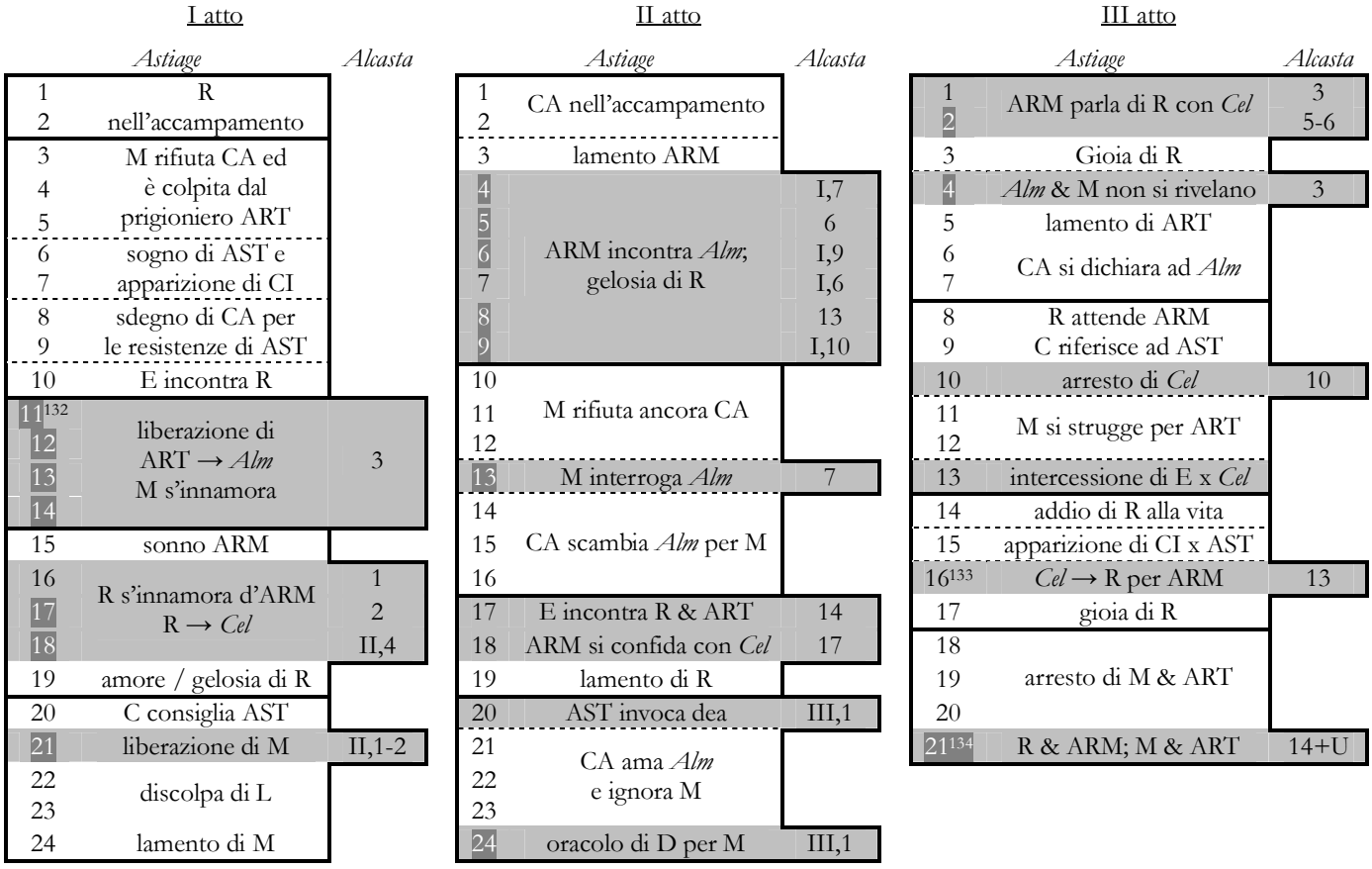
L'Astiage, Venezia, 1677[129]



L'intervento di Noris di traduce quindi nell'aggiunta e riscrittura di ampie sezioni all'interno di un profondo ripensamento della sceneggiatura originaria, nel dichiarato intento di «agionger intreccio, & in qualche parte proporzionate apparenze»[130]:

[129] Non si segnala l'estensione vocale dei personaggi in quanto la partitura di questo allestimento non è pervenuta: il ms. **I**-Nc, Rari 6.6.21 (olim 33.6.3) riporta la musica di Bonaventura Viviani per la ripresa napoletana di questo titolo, andata in scena presso il teatro S. Bartolomeo nel 1682 (cfr. SARTORI, *I libretti*, n. 3262).
[130] *L'Astiage*, Venezia, 1677, prefazione al «Benigno Lettore».

tab. 2: *Astiage* e *Alcasta* a confronto[131]



Le prime dieci scene non hanno alcun corrispettivo nell'*Alcasta* di Apolloni, e, dopo aver conferito un avvio grandioso al dramma (scene 1 e 2), introducono, a mo' d'antefatto, le insoddisfatte pretese maritali di Cambise verso Mandane, insaporendo il tutto con l'apparizione in sogno di Caronte e dell'ombra di Cirene. Nella seconda parte del I atto il revisore si rivolge finalmente al testo originario, preservando quasi integralmente la scena dell'improvviso innamoramento del nemico[135], così efficace all'esordio di *Alcasta*, ma facendola precedere dall'episodio della liberazione e travestimento di Artamene, opportunamente ampliato. Il resto delle aggiunte riguarda principalmente l'innamoramento di Cambise per Almira (creduta Mandane, ma in realtà Artamene in vesti femminee), un'altra apparizione ultraterrena, e pochi altri accidenti di contorno. Ha più significato semmai rilevare come le sequenze della trama originaria, dopo esser state isolate, siano sottoposte ad espansione espressiva tramite la previsione di diversi soliloqui d'esordio e/o di commiato[136] (nell'*Alcasta* erano solo 3, tutti

[131] Legenda: le linee continue indicano le mutazioni di scena, quelle tratteggiate le interruzioni della *liason*; in grigio chiaro sono evidenziate le scene mutuate dall'*Alcasta*, e, tra queste, si segnalano in grigio scuro quelle sottoposte ad una profonda rielaborazione; i travestimenti sono indicati con →; gl'interlocutori citt. sono: ARMidoro, ARTamene (*Alm*ira), ASTiage, , CAmbise, CIrene, Diana, Eurimante, Lindo, Mandane, Rosane (*Cel*ndo).

[132] Erroneamente indicata quale sc. 10: da questo momento la numerazione delle scene del I atto difetta di una unità.

[133] Erroneamente indicata quale sc. 17: da questo momento la numerazione delle scene del III atto eccede di una unità.

[134] Erroneamente indicata quale sc. 23.

[135] L'unica, importante, differenza è costituita dalla sostituzione dell'aria di Alcasta *Dormi o caro, dormi dormi*, con quella di Rosane *Cedi cedi mi dice il core*.

[136] I riscontri sono 12, tra cui quelli che incorniciano l'agnizione finale di Rosane in prigione (III,14-17); l'elenco completo prevede: I,15, 19 e 24 (ultima); II,3, 11, 14, 19; III,3, 5, 8. Sommando le scene solistiche mutuate, a vario titolo, dall'archetipo

appannaggio della protagonista)[137], probabilmente tagliati su misura per le evoluzioni canore dei «premiers musiciens» d'Europa intervenuti[138]. Delle «Scene aggiunte all'Alcasta» rilegate nel corpo del libretto romano non v'è alcuna traccia, e non potrebbe essere altrimenti, trattandosi per lo più di inserti comici recitati da personaggi quali Vafrindo e Gliceria che, come s'è visto, sono espunti *ab origine* dal *cast*. La mano di Aureli sul *Lisimaco* di Sinibaldi è, se possibile, ancora più pesante, ma le strategie di intervento si assomigliano parecchio: facendo quattro conti, a fronte del taglio di 17 scene (la gran parte nel III atto), se ne riscontra l'aggiunta di una decina e la rielaborazione (a vario titolo) di ben 27; a parte diversi lacerti qua e là, sezioni estese del testo originario permangono in appena 18 scene mutuate dall'originale, ma, di fatto, solo la scena I,7 può dirsi quasi identica al libretto romano[139].

Di norma le espansioni (come quella che subisce la scena I,3 di *Alcasta*) sono solo apparenti, in quanto derivano dallo smembramento dell'unità drammaturgica in fasi più brevi e concise[140]. Nel *Lisimaco riamato* procedimenti di questo tipo ammontano a quasi una dozzina, ma non comportano mai alcuna espansione quantitativa, semmai è vero il contrario[141]: nella divisione di R III,23 in VE III,15+16, ad esempio, appena una ventina di versi rimpiazza i 42 originari, al fine di rendere la scena *clou* dell'uccisione del leone più 'agita' che recitata. La finalità di produrre un dramma «ristretto nel recitativo […] ed ampliato di canzonette»[142] è chiara poi in diversi frangenti: la scena VE III,12, ad esempio, dopo il taglio dell'intero colloquio (più di 50 versi) tra Alessandro, appena risvegliatosi da un incubo, e Demetrio (R III,20), si riduce soltanto alla 1ª, striminzita strofa di *Incomincio a sospirarti*; un altro assopimento (stavolta finto, con tanto di vaneggiamenti onirici) è cancellato di sana pianta in VE I,19 (corrispondente a più di 60 versi di R I,16); il lungo lamento di Alcimena per la sorte del padre (R III,4) è ridotto alla durata dell' aria *Mi palpita il cor* (VE III,4).

Se a tutto ciò si aggiunge la portata, nell'economia del dramma, della soppressione delle scene comiche[143], ben si capisce quanto sia importante rivolgersi alle integrazioni, e soprattutto a quelle che si innestano direttamente nel tessuto originario, per apprezzare (e valutare) appieno l'opera di *restyling* dei librettisti veneziani. Molto efficace appare, ad esempio, la previsione, da parte di Aureli, di alcuni squarci di 'musica in scena' concessi alla bella Filea (II,1), alla fida Eurilla e all'arcigno Cleonte (III,2); ancora

(I,11 e II,9) e quelle scritte *ex novo* a corredo dell'intreccio di Cambise (II,14 e 16; III,5 e 11) si raggiunge la ventina, il 30% del totale.

137 Tra l'altro, tutte di differente natura: cfr. I,10 (scena di sdegno e gelosia), 12 (lamento) e II,3 (invocazione).

138 Questo è il giudizio del *Mercure galant* (cit. in SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, pp. 119-20).

139 Rispetto all'archetipo manca la 2ª strofa dell'aria, e c'è qualche leggera modifica nella versificazione del recitativo seguente.

140 Nel caso in questione, la liberazione dal carcere è scissa nelle tre scene recanti rispettivamente il lamento di Artamene (*Astiage*, I,11[10!]), l'intervento di Mandane in incognito (sc. 12[11!]), e il suo successivo innamoramento (sc. 14[13!), con l'aggiunta della brevissima azione di Lindo in funzione di 'pertichino' (sc. 13[12!]).

141 D'ora in avanti, per evitare confusione, l'indicazione delle scene di ciascun *Lisimaco* sarà preceduta dalla sigla della città di rappresentazione, Roma (R) o Venezia (VE).

142 Così «Ignazio Teomagnini [ossia Giovanni Matteo Giannini] al virtuoso e disappassionato lettore» nel libretto del rimaneggiamento del viennese *Adone* per la stagione 1676 del teatro di S. Salvatore (cfr. anche SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 116).

143 Spariscono le ridicole avance di Anfrisa verso l'imberbe Corebo, che puntualmente terminano in grassi battibecchi (cfr. R I,13; II,6; III,3 e 18, quest'ultima sostituita con un più pacato tentativo del vecchio Corebo verso Eurilla in VE III, 10 e 11), così come anche le considerazioni sulla vecchiaia della nutrice (R II,11) e ancora le scc. R II,5 e 12.

più accattivanti sono i consigli di bellezza propinati dalla damigella persiana alla sua padrona in I,8[144]. L'inserzione di soliloqui espressivi, già evidente nel lavoro di Noris, è impiegata in parte anche da Aureli, specie in conclusione di sequenza (VE I,6 e 10; III,14) e allo scopo di assicurare un adeguato commiato ai personaggi principali: si possono citare, ad esempio, l'inversione che opera all'interno del colloquio di Demetrio con Anfrisa (in modo da lasciare l'ultima parola all'aria *Troppo vago* del capitano macedone)[145], l'aggiunta di un breve duetto d'amore nella scena VE II,21[146] (che di fatto chiude l'atto II prima della «curiosa pugna da scherzo sul Ponte, qual serve in vece di Ballo»), e l'aria che contiene la sdegnosa risposta di Alessandro all'implorazione di Alcimena.

IL LISIMACO

(Roma, 1681), scena II,8

Alcimena, e suddetti [Alessandro, Lisimaco, Demetrio]

ALC: Genuflessa a tuoi Piedi
La tua clemenza invoco.
ALE: Ergiti o Bella,
Dimmi chi sei, che chiedi?
ALC: Di Calistene il Saggio
Alcimena son io figlia infelice.
ALE: In mal punto giungesti
Germe d'un Traditore
Le furie a raddoppiar d'un Rege irato

Mora, mora l'Ingrato.

LISIMACO RIAMATO DA ALESSANDRO

(Venezia, 1682), scena II,6

Alcimena, Alessandro, Demetrio

ALC: Alto Regnante, a' piedi tuoi prostratta
Col cor pien di martoro
Devota, e umil la tua clemenza imploro.
ALE: Sorgi Alcimena,
e dimmi, e che ricerchi?
ALC: Di Calistene.
ALE: Taci.
In vano, o bella, in vano
Tenti d'ammorzar dell'ira mia le faci.
ALC: Deh, se questo mio pianto
Può ammolirti Signor il duro core,
Fa', che sciolto.
ALE: Ammutisci,
Germe d'un traditore.
ALC: (Misera!)
D: **Di costei**
Mi comove a pietà l'aspro dolore.
ALE: Per chi perfido
A' miei danni congiurò,
Io pietà nel cor non ho.
Di quell'empio
Crudo scempio
Far saprò.

Nella pittura di quadri di ampio respiro i due librettisti agiscono in maniera assolutamente conforme, aggiungendoli di sana pianta (*Astiage*, scene I,1-2 e II,1-2) oppure dilatando gli spunti preesistenti tramite l'inserzione di intere scene nuove e/o lo spostamento di frammenti a mo' di *collage*, in ossequio a chiare connotazioni di stile della librettistica veneta degli anni '70 e '80[147]:

144 «Inanellati il crin, minia le guancie, | Dà alla fronte il candor, al ciglio il nero […]». Anche la Clemizia della *Forza del sangue* nomina alcune pratiche femminili (I, 8), mentre tutt'altri esiti ha, ovviamente, il curarsi la forfora allo specchio di Pasquella (*Il Girello*, II,4); per altri ess. del genere si veda il § 2.6.
145 Si tratta delle scc. R I,10 e 11, corrispondenti rispettivamente a VE I,16 e 15.
146 Questa scena deriva da R II,19.
147 FABBRI, *Il secolo*, pp. 220-2.

	LISIMACO RIAMATO DA ALESSANDRO (Venezia, 1682)	*IL LISIMACO* (Roma, 1681)
	scena I,3	
	Alessandro, che udita nel suo Padiglione la contesa tra i suoi Capitani, d'improviso ritorna tra li suddetti	
A:	Basta, tacete homai: Segua ogn'un come vuole, O Macedone, o Perso i suoi costumi; A bastanza provai Calistene superbo, E Lisimaco ingrato, Di me sarà ciò, che dispose il Fato.	**scena I,3**
	scena I,4	
	Demetrio, Alessandro, Lisimaco, Calistene, Cleonte	
D:	Inclito Eroe, dalla Città già vinta Vengon per adorarti I Grandi della Persia ad inchinarti.	
A:	Vengano; e tu Demetrio Fa', che le mie falangi Stiano schierate, e che abbagliati i Persi De' nostri acciari al lampo Siano incontrati a suon di tromba in campo. Servo a' tuoi cenni. Ambizion insana! O superbia mortal, quanto sei vana!	
	scena I,5	
	Demetrio, Choro di Persiani, Alessandro maestosamente assiso nel suo Padiglione, Lisimaco, Cleonte, Calistene	
D:	Persi voi, che le falangi Del mio Re state ammirando, Inchinate, Adorate Del Macedone Eroe l'aspetto, e'l brando.	
CL:	Sire, d'esser mi piace Macedo in guerra, e Persiano in pace.	
CA:	Chinati ben Cleonte; Più devoto sarai, Se al duro suol percoterai la fronte.	
A:	Temerario, a te solo Sembro oggetto, che sia degno di riso?	**scena I,3**
CA:	Né di riso tu degno, Né d'ingiuria son io.	
A:	Così, chinando il petto, Cadi, e adora Alessandro a tuo dispetto.	
L:	I tuoi liberi sensi Frena, o caro maestro.	
CA:	Ah, che de' Regi Fatta è legge tiranna Amar chi adula, e chi nol fa s'inganna.	**scena I,4**
A:	Alla Reggia di Susa Voi seguitemi Eroi, fin che di Marte Mi richiama la tromba in altra parte.	
	Tessa pure codarda la Pace Dolci olive con serti giocondi, Tra gl'allori d'un Anima audace Cresce il Core se mancano i Mondi.	**scena I,1**

Viceversa, confrontando la scena II,13 dell'*Astiage* con il suo archetipo, e isolando le sezioni in cui l'adattamento è necessario per… esigenze di 'copione' (ossia a causa dell'inserimento, nella *fabula*, di vicende più o meno accessorie), appare evidente il tentativo del revisore di esplicitare, agli occhi dell'udienza, l'intimo sentire[148] di un interlocutore 'complicato' quale Artamene *alias* Almira durante il benevolo interrogatorio di Mandane che, fingendo di non riconoscere la finzione sotto cui si cela il suo amato, lo stuzzica a proposito con domande dirette:

L'ALCASTA (Roma, 1673)		*L'ASTIAGE* (Venezia, 1677)
scena II,7		scena II,13
Irene, Lico		*Mandane, Artamene*
I: O là tanto s'ardisce Alla regia presenza?		M: O tu che porti in volto Un [non] so che di maestoso, e grave,
L: Con umil sofferenza Per tua cagion sopporto Adorata Regina il grave torto.		
I: Chi t'offese?		
L: Nol so.		
I: Come t'appelli?		Come t'appelli?
L: Liartà di Cilicia.		A: (Almira).
I: (Anzi Lico di Tarso).		M: (anzi Artamene).
E chi ti spinge Del Meandro all'arene?		Ma qual forza di Stella Ti guidò a questa Reggia?
L: Pregai Diana, & idolatro Irene.		A: Sperai cangiando Cielo cangiar fortuna.
		M: **(O che bel volto).**
		A: **(O che pupilla bruna).**
I: Ma di più non pretendi?		M: Qui che brami? Che chiedi?
L: Impiego eguale Al mio povero Stato.		A: Impiego eguale Al mio povero Stato.
I: (Come finge l'ingrato!)		M: (Come sagace ei finge).
		A: **(Quell'aureo crine in ceppo d'or mi stringe).**
Or dimmi, a Tarso Che si parla di Lico?		M: Fosti in Assiria? A: Assiria vidi. M: Havesti D'Artamene contezza?
L: Che sia morto, o prigion del Re nemico.		A: Guari non è, che intesi Ch'egli sospira, e pena D'Astiage prigioner in fra catene.
		(Spiran da quelle labra aure serene).
I: Lico fuggì, tu ben saper lo dei.		M: Se ne fuggì Artamene Ben tu saper lo dei.
L: Ma chi l'trasse d'impacci?		A: Ma chi lo tolse a i nodi?
I: Chi non seppe discorre i propri lacci.		M: Fama va che pietosa Destra d'ignota Dama Lo sottrasse al periglio.
		A: **(Ah fosse almen sua bianca man di giglio).**
L: Usò forse l'inganno?		Ma di qual grado?
I: (Come finge il tiranno); Io non saprei.		M: È incerto,
L: In qual parte dimora?		
I: (A te stesso lo chiedi) Ignoto ancora Sotto spoglia mentita In Efeso si crede.		Violenza è di Amor forza di merto. Sotto feminea gonna Nella Media si crede.
L: Ohimè!		A: Ahimè!
I: Perché sospiri?		M: Sospiri!
L: Perirà la sua vita.		A: Perirà la sua vita.
I: (Viverà la mia fede).		M: (Viverà la sua vita, e la mia fede).
L: Obligo eterno		

[148] Questi passaggi sono riportati in **grassetto** in tabella.

A chi vita gli die' dunque lo stringa.
I: (A sì dolce lusinga
Forse troppo ardirei). Vanne Liartà
Al giardino reale.
Ivi prima, che parta
Dall'Orizonte il lume
Teco parlar desio.
L: O mio benigno Nume
Il tuo cenno m'è legge.
I: Amica,
L: Irene,
I&L: Addio.

Perché in brev'or deve portar il piede
Sposo da me abborito, e d'altra fiamma
Eternamente avvampo
Quinci mi involo.

I: 1. O voi, che languite
Di pianti amorosi
Nel torbido mar,
Compatite pietosi il mio penar.
Se tacito ardore
Non trova pietà
Tormento peggiore
Del mio non si dà.

2. Un chiaro baleno
Presagio di calma
Dal Ciel m'apparì:
Ma il sereno dell'Alma rapì.
Se il cor che si sface
Soccorso non ha:
Addio cara pace,
Addio libertà.

M: Resta o cara non disperar
Quel tuo labro, ch'aporta il riso
D'improviso
Potrà cangiar
In contenti l'acerbe pene
Resta a Dio, resta Artamene.

Nell'episodio della scoperta, da parte di Eumene/Astiage, della cattività della figlia Irene/Mandane (I,20[19!]-24[23!], corrispondenti alle scene II,1-2 dell'*Alcasta*), invece, dopo aver sostituito il sentenzioso Fedro con il machiavellico Cleante (I,20), e aver rielaborato il canto della principessa inframmezzato dallo stupore paterno (I,21),

L'ALCASTA (Roma, 1673)

scena II,2

I: Piangete occhi piangete
La perduta libertà.
E: O Ciel che voci ascolto?
I: Chi fuor mi conduce
Dall'orrido speco?
E: È pur questa mia figlia.
I: Per colpa d'un cieco
Son priva di luce.
E: Aprite, aprite o là
E'l prigion che favella a me traete.
I: Piangete occhi piangete
La perduta libertà.

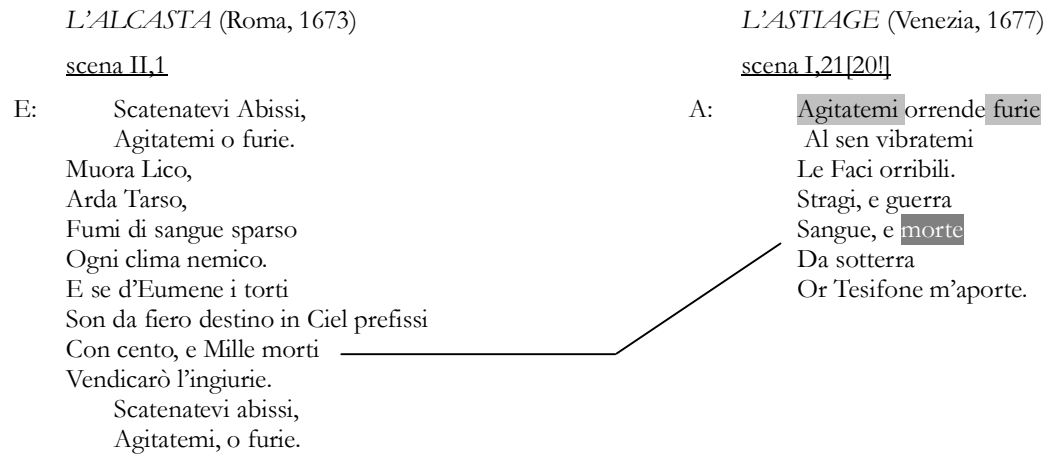
L'ASTIAGE (Venezia, 1677)

scena I,21[20!]

M: O dolce prigionia quanto sei cara.
A: Cieli, qual voce ascolto?
M: Se nel Carcere d'un crine
Peno avvinta in fra catene.
A: Quest'è mia figlia.
M: Novi lacci, e nove pene
L'alma mia soffrir impara.
C: Cieli, che mai sarà?
M: O dolce prigionia quanto sei cara.

Noris elimina del tutto il tedioso *alibi* di questa (ben 20 versi di recitativo nell'originale) ma, prima di rimpiazzarlo con il tragicomico richiamo del custode Lindo (I,22-23), e chiudere la sequenza (e

l'atto) con una scena-lamento del tutto nuova (I,24), recupera, naturalmente modificandola, l'invocazione infernale che nell'edizione romana apriva il II atto[149]:



In estrema sintesi, il senso di questi rifacimenti è da cogliere nella predilezione per una drammaturgia 'in presa diretta', che, tramite corposi tagli di recitativo, ma non solo, eviti che nel corso della vicenda stazionino antefatti, spiegazioni, narrazioni, assopimenti ormai indigesti all'irrequieto pubblico veneziano, assetato di spettacolari esordi in campo aperto così come di intimi e peccaminosi triangoli amorosi, e inoltre renda trasparenti sul palco le emozioni di ogni interlocutore, siano esse espresse con la frequente inserzione di 'a parte', quanto con l'aggiunta di perentorie arie a fine sequenza.

3.3.3: Esempi di esportazione 'autentica' e casi particolari

Sul versante diametralmente opposto rispetto agli esempi finora considerati si pongono quegli spettacoli che migrano *extramoenia* senza subire pressoché alcuna modifica: si tratta di una porzione davvero esigua del campione (poco più del 15% del totale), ma che interessa quasi sempre le stesse piazze[150]: Macerata, a volte Firenze[151], Ancona, e soprattutto Siena e Perugia, in cui anche l'unico tentativo di aggiornamento registrato, operato nella ripresa de *Il falso nel vero* nel 1690, è costituito per lo più dall'inserimento di varianti 'virtuali', ossia porzioni di testo che, quasi in ogni scena, si aggiungono o sostituiscono ai versi originari, ma figurano virgolettate ("…") come si usava fare per segnalare quei brani che, pur scritti, non sarebbero stati intonati sul palco[152]. Tra questi due estremi, il panorama delle possibili manipolazioni e aggiornamenti cui sottoporre un dramma per musica è, come noto, pressoché

[149] Interessante notare come Pasquini propenda, in questo frangente, per un recitativo espressivo vivificato da pungenti squarci di pittura sonora sull'intercalare.
[150] Qualcosa di simile compete, nella tradizione del *Caligula delirante*, all'asse Napoli-Palermo (BERTIERI, *Le pazzie*, p. 197).
[151] Le prime due riprese de *La donna ancora è fedele*, date in queste città rispettivamente nel 1680 e 1684, mantengono inalterato perfino il prologo dell'originale.
[152] Il dubbio che questo espediente segnali, invece, proprio le varianti effettive, prassi che, seppur minoritaria, è attestata nel periodo, è fugato dalla circostanza che nel I atto, rispettivamente alle scene 1, 2 e 7, ci siano almeno un'aria aggiunta e una sostituita non indicate in alcuna maniera.

illimitato: in conclusione di paragrafo ci si limiterà pertanto a segnalare soltanto qualche ricorrenza e particolarità.

La ripresa ferrarese di *Più timore che danno* (1693), data per il matrimonio tra Metilde Bentivoglio e il marchese Calcagnini, a parte la consueta interpolazione di arie e la previsione di 'fisiologici' tagli di recitativo, riporta l'aggiunta degli interventi di Amore, cantato da Angelo Cantelli, a cornice degli atti, in funzione di prologo, intermedi e licenza finale in onore degli sposi.

La tardiva stampa del libretto del *Girello* ad opera del Lupardi non sarà di certo bastata ad «isvellere in molti la falsa opinione che l'ha creduta piena d'oscenità»[153], se è vero che in diverse riprese si nota un certo ammorbidimento dei toni, specie di quelli più smaccatamente lascivi: nella produzione di MI74, e poi ancora di BO96 e FI97, sparisce l'aria di Tartaglia che chiude la scena I,4 («Un povero marito | Che la moglie in bordello | Vede precipitar […]»)[154], mentre è ancora alla penna di Maggi che si devono la trasformazione di *Belle dame di bordello* (I,10) in *Belle donne di zimbello*[155], e la cancellazione, tra gli altri, di un breve frammento, zeppo di doppi sensi, del dialogo tra Pasquella e Doralba in I,11, insieme ad un altro, un tantino più esplicito, che coinvolge Erminda e Girello (nei panni del re Odoardo) in III,11:

E: O d'amorosa scuola
Mal esperto Maestro.
G: Io mal esperto? Anzi erudito, e destro,
E nella scuola mia
Per riverenza, e per dovuto honore,
Di sì nobil scolara al primo arrivo
Si rizzò da sedere il genetivo.

L'altro punto di vista per cui il *Girello* è soggetto ad emendamenti è quello della toponomastica citata, e dei riferimenti personali: se a Roma il protagonista dichiara «Devo prender quartiero in domo Petri» (I,4), a Firenze e Milano lo farà «entro il Torrione», e quando si presenterà quale «l'Abbate Luigi»[156], in gran parte delle riprese diventerà «il dottor Galletti», con tanto di aggiustamento della rima nel verso precedente[157]. Qualche anno dopo, la domanda contenuta nel *Trespolo* di Villifranchi, «Che fu di Chianti, o di Monte Pulciano?» diventerà «Che fu d'Albano, o fu di Caprarola?» nella 'corrotta' versione capitolina, e, viceversa, l'amena campagna citata nella partitura della *Forza d'amore* in origine è bagnata dal «Tebro» (I,2), mentre a Siena (1690) dall'«Arbia», unica variante testuale intercorrente tra i due libretti[158].

153 «Lo stampatore al lettore», p. 5 del libretto.
154 In BO69, FI70 e LI73 l'effetto burlesco è parzialmente mitigato dall'aggiunta di un'ulteriore strofa, *Se anch'io la moglie avessi*.
155 Nelle due ultime riprese conosciute quest'aria diventa addirittura *Cuochi* [oppure *Osti*] *cari e pasticceri*.
156 Il riferimento ad una delle statue 'parlanti' più note in città, seconda forse solo a Pasquino e al Babuino, che ancora oggi accolgono le satire anonime del popolino (e non solo) romano, non poteva essere afferrato, e apprezzato, se non dai residenti sulle rive del Tevere.
157 Restano invero intatti i riferimenti «al Tempio antico in Roma | Che Pantheon oggi si noma» (I,2) e al «Culiseo» (I,7).
158 Se questo è quel che accade ad una ripresa integrale, non sorprende che il rifacimento fiorentino del 1679 menzioni «l'Arno [che] in giro con bell'onde bagna».

4. Il rivestimento musicale dei drammi

4.1 Linee di ricerca

> […] in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma.

Che si condivida o meno la celebre, e categorica, affermazione di Dalhaus[1], è chiaro come, in uno studio come quello che si è intrapreso in queste pagine, lo spazio da tributare alla qualità della 'sonorizzazione' dei drammi è tutt'altro che marginale, tanto più, come s'è visto, in presenza di una quantità di fonti dirette affatto trascurabile, specie fino al 1683. È importante chiarire fin d'ora come la lettura dei manoscritti musicali restituisca un quadro di massima assolutamente omogeneo e coerente in materia, a differenza di quanto si è potuto notare, invece, sul versante poetico e, soprattutto, drammaturgico: in soldoni, al novero di peculiarità riscontrabili a livello di argomento, ambientazione, sistema e qualità dei personaggi, circostanze di allestimento e dimensioni dell'evento spettacolare *tout court*, che, come s'è visto, suggeriscono la distribuzione dell'esperienza melodrammatica romana in 4 o 5 filoni concorrenti, non corrisponde l'adozione di uno stile compositivo specifico, caratteristico di ciascuna categoria. Le diverse declinazioni del fenomeno restano accomunate infatti da un trattamento del rivestimento sonoro pressoché uniforme: ciò che si nota, semmai, è una modulazione della scrittura focalizzata sulla singola immagine, o, meglio, 'affetto', veicolato dal testo, sulla tipologia di interlocutore e su quella di scena, in una progressione dal particolare al globale che riguarda, indistintamente, la concreta situazione drammatica in cui versino, nel caso specifico, pastori, cavalieri e regnanti, o i relativi servitori, a prescindere dalla tipologia di spettacolo in cui essi interagiscano[2]. Scorporare la materia per categorie rischia pertanto di condurre a risultati fuorvianti, a tratti paradossali: a differenza di quel che si potrebbe pensare, l'unico titolo che riporti una tessitura orchestrale a 5 parti reali e persistenti non è il grandioso *Empio punito* del 1669, ma il buffissimo *Trespolo* dato nel piccolo teatrino del Corso[3]; il rifacimento scarlattiano del *Pompeo* di Minato, andato in scena nel teatro tutto d'oro del Contestabile nel 1683, contiene molte meno arie accompagnate a piena orchestra degli *Equivoci nel sembiante*, minuscola pastorale scritta dallo stesso compositore per le ricreazioni carnascialesche del '79 a casa Contini; il virtuosismo canoro che accomuna una CM come l'*Idalma* o il DM *Lisimaco* si ritrova in un titolo 'accessorio'[4] come la *Guerriera costante* di qualche anno dopo, e, ancora più spinto, in diversi numeri della tascabile *Gelosa di sé stessa* del 1689.

Proprio quest'ultimo appunto dimostra quanto determinati atteggiamenti compositivi, per

---

[1] DAHLHAUS, *Drammaturgia*, p. 1.

[2] Naturalmente, scendendo nello specifico le sorprese non mancano di certo: ad es., il salace 'putto' Corebo è l'interlocutore del *Lisimaco* cui Pasquini destina, in assoluto, il maggior numero di arie accompagnate a pieno organico, ben 5, a fronte delle 4 del protagonista e del 2° uomo Demetrio (cfr. CRAIN, *The Operas*, I, p. 139).

[3] Com'è noto, non esiste alcuna equivalenza di principio tra numero di parti composte e dimensioni della compagine orchestrale: ciononostante, il dato del *Trespolo* appare comunque significativo, anche alla luce di quel che si deduce dalle scarne informazioni che si hanno in materia di organici (cfr. § 4.4).

[4] Cfr. quanto detto in merito al § 1.2, tab. 2.

quanto trasversali ai generi, non si mantengano immutabili nel corso dei decenni considerati: rifacendosi al primo degli esempi precedenti, in questa sede si può appena accennare all'ispessimento del tessuto strumentale che si registra negli anni '80, quando la 'conquista' della 4ª parte può dirsi ormai assodata, con tutti i distinguo e le eccezioni del caso. Se è vero, poi, che, all'altezza cronologica che qui interessa, il principale artefice di ogni produzione operistica sia considerato ancora l'estensore delle linee poetiche, non si può tacere quanto l'apporto di questo o quel compositore possa aver determinato il successo e la circolazione di un titolo, influendo, in qualche maniera, sullo svolgersi della produzione degli anni a venire. Lo strepitoso e durevole favore che investe gli *Equivoci* scarlattiani è sintomatico in tal senso, e se ne continuerà a parlare, a Roma come altrove, ammiccandovi, ad esempio, tra i versi delle sue opere successive:

SALDINO: E domani in Algieri
Sentiremo la sera la comedia.
BACUCCO: Che? Si farà doman?
S: Domani a punto.
B: Giusto a tempo son giunto.
S: Questo avviso ha Giafer,
E in musica l'ha posta un Siciliano.
B: Ah, sì, quel Giovinotto; oh piano, piano.
Questi è quel, che compose un anno fa
Quell'opera, che tanto intorno va.
Son le canzoni belle, nove, e varie:
Ma dicon, che ha portato
Sin dal confin della Christianità
Un sacco pieno d'Arie.
S: Credo, che tutta sia malignità[5].

Scorrendo la teoria dei drammi in esame, non è pretestuoso pertanto individuare alcune linee di indagine che seguano, pressappoco, i periodi di attività di alcuni nomi importanti, impegnati tanto in veste di autore che di revisore[6]. Il primo 'periodo' è connotato dalle opere dei fratelli Melani per il teatro colonnese in Borgo, e soprattutto dagli interventi integrativi e sostitutivi ai drammi del Tordinona compiuti da Alessandro Stradella, che, dopo quell'esperienza, non calcherà più gli agoni capitolini. Con il passaggio alla gestione De Rosis è invece il nome di Bernardo Pasquini ad emergere prepotentemente alla ribalta, tanto nell'ambito degli allestimenti mercenari che di quelli accademici o di corte, secondo un favore che, alla media di un'opera all'anno, non conosce cedimenti fino al 1692, e che neppure l'avvento del giovane astro palermitano, suo rivale almeno fino alla partenza per Napoli (1683), riesce a scalfire. Attorno al binomio Pasquini-Scarlatti[7] ruotano, come s'è visto, pochi altri nomi[8], la menzione dei quali è generalmente legata ad un solo titolo o poco più, e di cui spesso non è rimasto alcun foglio

[5] *L'onestà negli amori*, III,9.
[6] Cfr. appendice IX.
[7] Della competizione tra i due riferiscono anche alcuni corrispondenti, come ad es. Giovan Battista Silva, che, in merito alle produzioni del 1680, definisce la musica di Pasquini (per l'*Idalma*) «netta, studiosa e godibile», e quella di Scarlatti (*Onestà*) appena «tolerabile» (MONALDINI, *L'orto*, p. 422).
[8] Cfr. § 1.5; nel prologo dell'*Antro*, l'accostamento del nome del compositore, Teofilo Orgiano, a «Bernardo» e «Scarlatto» vale a conferirgli una patente di qualità, e testimonia la considerazione di cui godevano i due presso i contemporanei.

pentagrammato; l'unico che faccia eccezione, e la cui produzione conosce un seguito anche nel decennio successivo, è Flavio Carlo Lanciani, ma sfortunatamente non si è conservato quasi nulla dei suoi lavori degli anni '80. Ugualmente dispersa è la musica della *Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda* del 1687[9], l'unico esempio, per il periodo considerato, di dramma sacro per musica in città, la cui paternità è ripartita, atto per atto, tra i principali interpreti dell'opera romana del periodo: l'assenza del libretto e le poche arie pervenuteci (tutte in **I**-Rvat) impediscono purtroppo l'interessante confronto tra la maniera di Alessandro Melani, Pasquini e Scarlatti di approcciarsi ai tre atti di uno stessa opera[10].

Nell'ottica testé delineata, gli anni cardine risultano essere, pertanto, il 1672, in cui si registra il commiato di Stradella dalle scene capitoline (conseguente all'allontanamento di Pippo Acciaioli dal Tordinona), e, in autunno, il *Tirinto*, primo allestimento degli Sfaccendati e primo parto melodrammatico noto di Pasquini; il 1679, che segna il debutto sulla scena operistica di Scarlatti, e, infine, il 1689, porta della nuova epoca inaugurata dal pontificato di Alessandro VIII. Diversi anni fa, Carolyn Gianturco sostenne l'esistenza di una «Late Roman School of Opera» basandosi sull'esame di un numero limitato di titoli, alcuni di questi, peraltro, mai rappresentati in città, e tacendo quasi del tutto sulla produzione scarlattiana coeva, così copiosa e 'alla moda' da non poter di certo passare inosservata agli occhi dei colleghi: una delle finalità del capitolo è di approfondire e sviluppare questa intuizione, verificandola o falsificandola sulla scorta di un esame integrale delle fonti disponibili. In effetti, non si sa molto sull'eventuale filiazione diretta dell'operato di questo o quel compositore da questo o quel maestro, e quindi può apparire azzardato affidarsi al concetto di 'scuola' per descrivere il fenomeno in oggetto; non si può tuttavia disconoscere la possibilità di reciproche influenze tra colleghi, maturata attraverso il continuo scambio esperienziale che si verificava ogni qualvolta una chiesa, il salone di un palazzo o un teatro si aprivano all'esecuzione sonora, e che si converte nell'esperimento di modalità compositive e performative affini che possano corrispondere, in qualche modo, alle aspettative dell'udienza.

Nella ricerca di quali caratteri possano dirsi ricorrenti e, in un certo senso, tipici, del catalogo in esame, è opportuno cominciare dalle partiture di quei titoli d'importazione soggetti ad emendamenti e aggiunte in vista del debutto capitolino. Anziché a procedimenti e movenze dei recitativi, e alla forma dei brani chiusi, che non si discostano poi più di tanto dalla prassi corrente, occorrerà spendere qualche parola in più sulla qualità delle voci impiegate, e sul mutevole rapporto intercorrente tra queste e la compagine strumentale, un argomento che si trascina come inevitabile corollario la trattazione degli organici in uso, e il loro impiego in sinfonie, ritornelli e balli; infine, un rapido sguardo all'abito sonoro

[9] Anche Lanciani compone, lo stesso anno, una *S. Dimna,* ma si tratta di un oratorio, eseguito presso la Chiesa Nuova attorno al 16 marzo (FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 586-7).

[10] Di un altro dramma sacro oggetto di collaborazione ripartita, *La S. Genuinda* del 1694, sono pervenute, invece, ben due partiture complete, la cui analisi consente significative riflessioni sui modi compositivi di Giovanni Lorenzo Lulier (I atto), Scarlatti (II) e del 'nordico' Carlo Francesco Pollarolo (III), riuniti dalla committenza ottoboniana (cfr. AMBROSIO, *La collaborazione*); della *Clemenza di Augusto* di Severo de Luca, Pollarolo e Giovanni Bononcini (T. Tordinona, 1697) si è occupato invece DOMÍNGUEZ, *Un pasticcio*, p. 94 e ss.; per ulteriori dettagli in merito si legga il § 4.7.

di prologhi ed intermedi completa un settoriale e puntillistico sguardo d'insieme che non ambisce ad avere dei connotati di compiutezza ed esaustività, la cui cieca obbedienza rischierebbe di sconfinare nella ridondante affermazione di posizioni già da tempo consolidate dagli studi nel settore.

4.2 Rimaneggiamenti e aggiunte

Nell'affrontare l'argomento dell'importazione dei drammi anche dal punto di vista musicale risaltano alcune produzioni dei primi anni del Tordinona e del teatro Colonna, le uniche di cui siano rimaste partiture complete e molto dettagliate[11], imputabili all'opera aggiornamento ed integrazione compiuta soprattutto da Alessandro Stradella, o alle riscritture di Pasquini e Scarlatti.

4.2.1: Cavalli riveduto da Stradella

Lasciando da parte le sezioni spettacolari di corredo (cui è dedicato il § 4.8), l'impressione che si deduce dall'analisi dei procedimenti di rimaneggiamento messi in campo per le riprese dello *Scipione* e del *Novello Giasone* è quella di trovarsi di fronte ad un raffinato lavoro artigianale di adattamento della musica preesistente alle esigenze del *cast* ingaggiato, e, possibilmente, anche di esaltazione delle specifiche qualità individuali, una tendenza che emerge particolarmente nell'aggiunta e/o sostituzione di brani[12]. La necessità di aggiustare alle 'misure' di un baritono acuto, o di un tenore (Nicola Coresi?)[13], la veste contraltile di *Giasone* impone a Stradella un lavoro di sartoria articolato in almeno quattro modalità, di norma concorrenti all'interno di ogni singolo brano, analizzate da Nicola Usula in un passaggio che merita di esser citato quasi per intero:

[11] Si pensi che i due mss. appartenenti al fondo Chigi della Vaticana, e la copia senese del *Novello Giasone*, sono redazioni calligrafiche complete di prologhi, intermedi e balli, e riportano anche la musica di quei brani la cui presenza sia appena accennata nei rispettivi libretti (cfr. *Elio Seiano*, II,17[16!]): «Qui Plancina canta un'arietta francese», riportata alle cc. 166v-167v) o in altre fonti musicali (è il caso di *Chi non prova lo stral*, annessa al prologo nella partitura del *Novello Giasone*, cc. 10v-16, ma assente nell'autografo stradelliano del fondo Giordano): per ulteriori dettagli si rimanda al § 4.8.

[12] Molte energie sono impiegate «per aderire semplicemente al genio de' cantanti a' quali per l'incommodità della Musica non confacente alle voci fu necessario il variarle», così come reciterà, diversi anni dopo, la prefazione al «Cortese Lettore» del *Lisimaco riamato da Alessandro* (Bologna, 1688).

[13] La presenza di questo interprete nel *cast* sembra fuori di dubbio, ma è incerto se gli sia stato affidato il ruolo eponimo o quello di Egeo (cfr. USULA, *Giasone*, p. LIV).

1. nei passi che comportano un mero adattamento della parte al nuovo registro vocale, le modifiche non investono il basso continuo, se non per qualche cambio d'ottava […], e qualche ritocco melodico in fase cadenzale […];

2. salvo rari casi, non è stato possibile risolvere il passaggio da contralto a baritono con la semplice trasposizione della parte vocale all'ottava bassa, non foss'altro per evitare incroci col basso; nei casi di mantenimento del profilo melodico originale, anche l'altezza assoluta delle note rimane dunque spesso invariata […];

3. alcuni interventi di revisione alterano il profilo melodico del canto, sicché ne risulta una parte vocale nuova sopra il basso continuo sostanzialmente inalterato […]; occasionalmente si tratta di modifiche ritmiche (di solito fioriture), in misura maggiore nelle arie e nei passi in tempo ternario […];

4. da ultimo segnalo la composizione *ex novo* di numerosi passi, non solo per intonare versi del tutto nuovi, ma anche versi che già figurano nel libretto originale e rimasti intatti in quello romano.[14]

Qualcosa di analogo compete al personaggio di Alinda, il cui registro è adesso quello di un contralto, al posto del soprano originario[15]: il lavoro di confezione non si limita naturalmente alle sortite solistiche dei due interlocutori, ma costringe il revisore a ritoccare tutti i pezzi d'assieme in cui essi siano coinvolti, insieme a diversi lacerti di recitativo. Nella parte di Medea si notano invece alcuni slittamenti verso l'acuto, per lo più confinati al I atto, ma non è dato sapere se tale disparità derivi, o meno, dall'assunzione del ruolo da parte della consorte del Coresi, Antonia Angelotti[16].

[14] USULA, *Giasone*, pp. LXXIX-LXXXIV, in cui sono riportati anche alcuni ess. illustrativi.
[15] Non mancano incongruenze in merito a questa indicazione (cfr. § 4.3).
[16] USULA, *Giasone*, pp. LXXXII.

fig. 1 a/b:

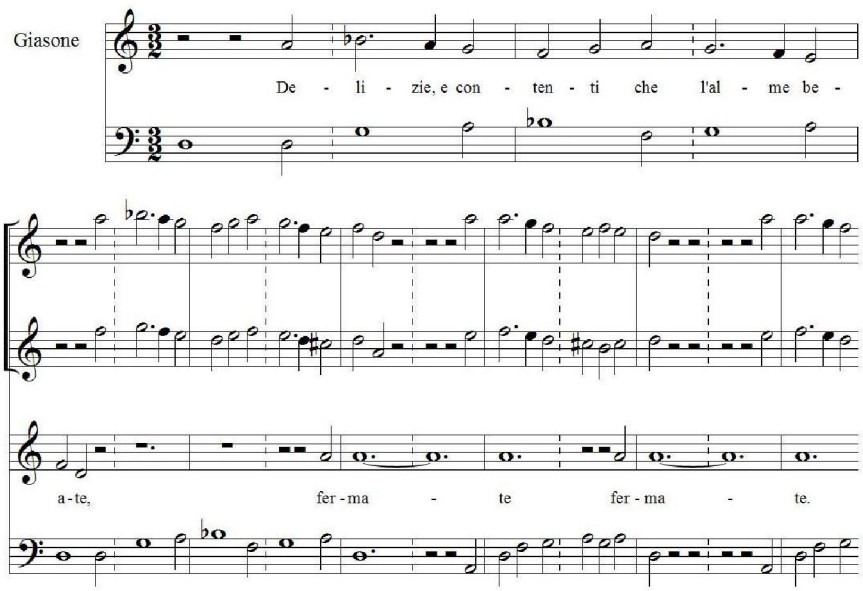
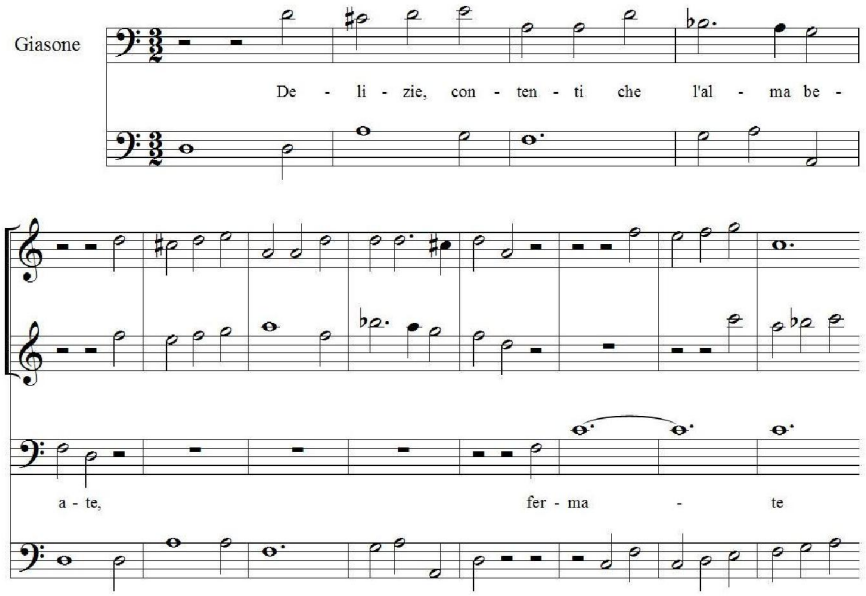
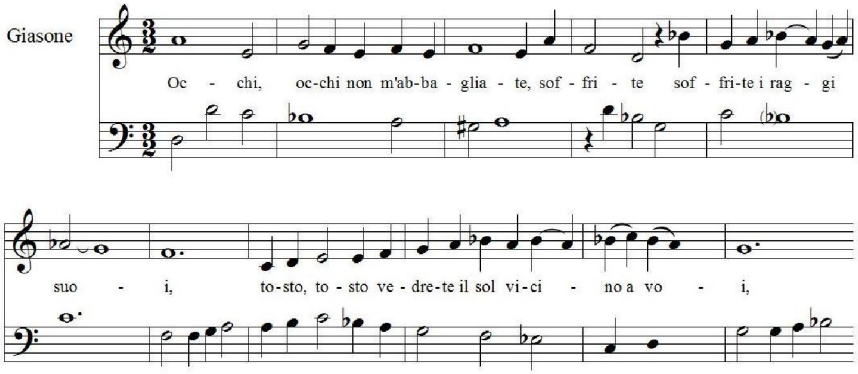
Francesco Cavalli, *Giasone*, I-Vnm, It. IV, 363, cc. 13-13v[17]

Alessandro Stradella, *Novello Giasone*, I-Sc, L.V.33, c. 29v

[17] È noto come la tradizione manoscritta di questa fortunata opera consti di ben 10 testimoni musicali, molti dei quali non del tutto coincidenti con alcuno dei numerosi libretti superstiti: nell'attesa che esca l'ed. crit. del *Giasone*, cui lavora da anni un gruppo di studiosi dell'Università di Bologna e di Harvard, la scelta del ms. Contarini quale archetipo del *Novello Giasone* è stata suggerita dalla comodità di consultazione della fonte rispetto alle altre opzioni disponibili recanti le accennate differenze di tessitura.

fig. 2 a/b:

Giasone, c. 48



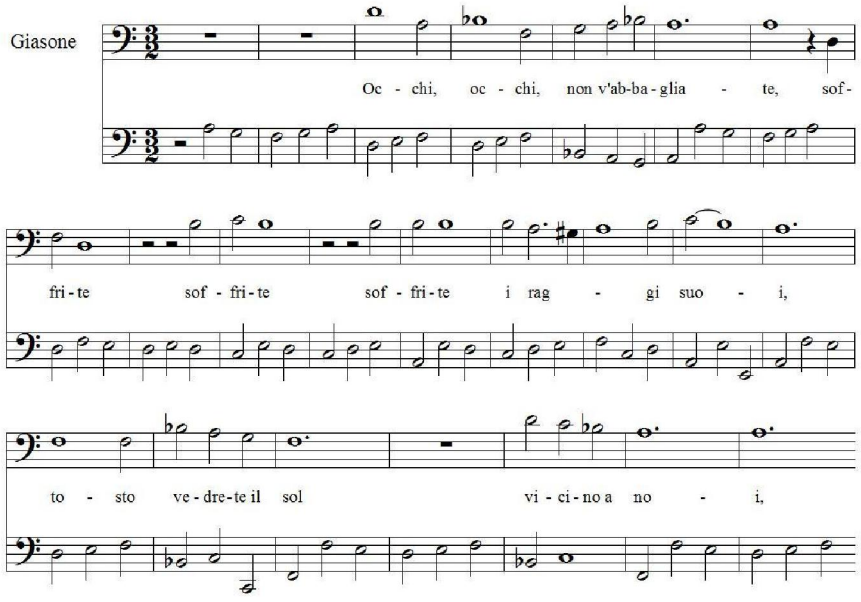
Novello Giasone, c. 81

Stando alla partitura chigiana dello *Scipione affricano*, invece, sull'agone del Tordinona debutta una compagnia di canto assolutamente corrispondente a quella che ebbe a disposizione Cavalli nel 1664: sciolto dalla necessità di adattare i brani preesistenti alle nuove voci, Stradella si dedica quindi alla scrittura di scene ed arie in aggiunta e/o sostituzione lungo l'intero corpo del dramma, secondo proporzioni quasi del tutto similari a quelle che sono proprie del *Novello Giasone*. Oggetto delle attenzioni di Stradella risultano essere quindi le necessarie aggiunte comiche alla parte del gobbo Lonati (fig. 3), e soprattutto le integrazioni composte per la Sofonisba di Angelica Quadrelli, di cui l'ampia scena-lamento che chiude il I atto è senz'altro la più importante (fig. 4)[18].

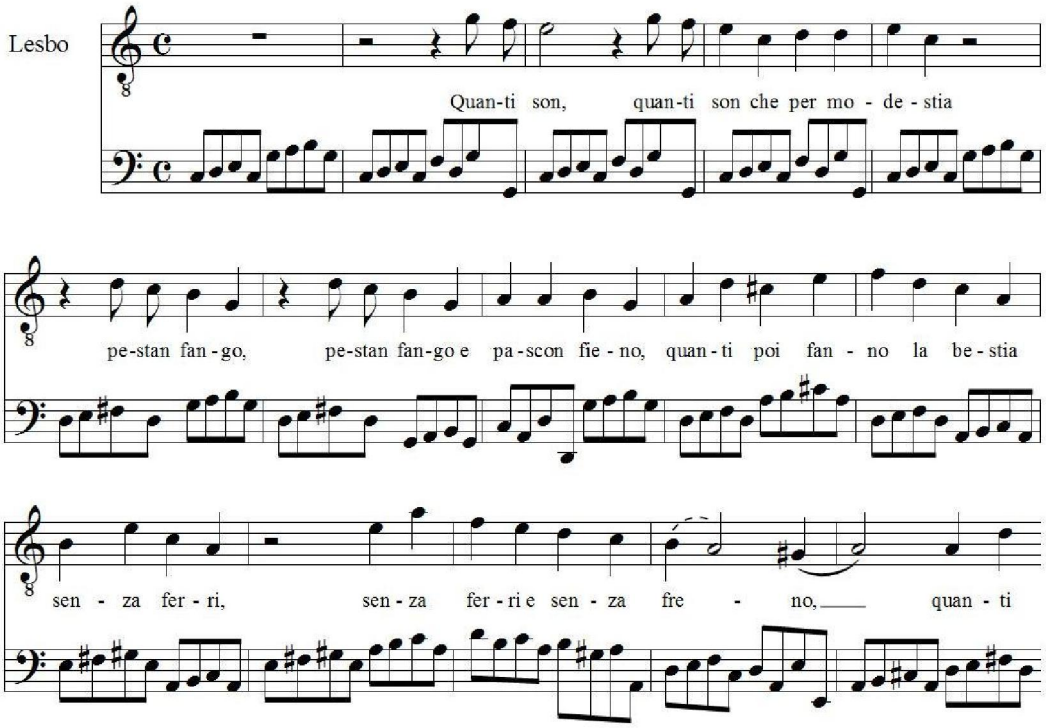
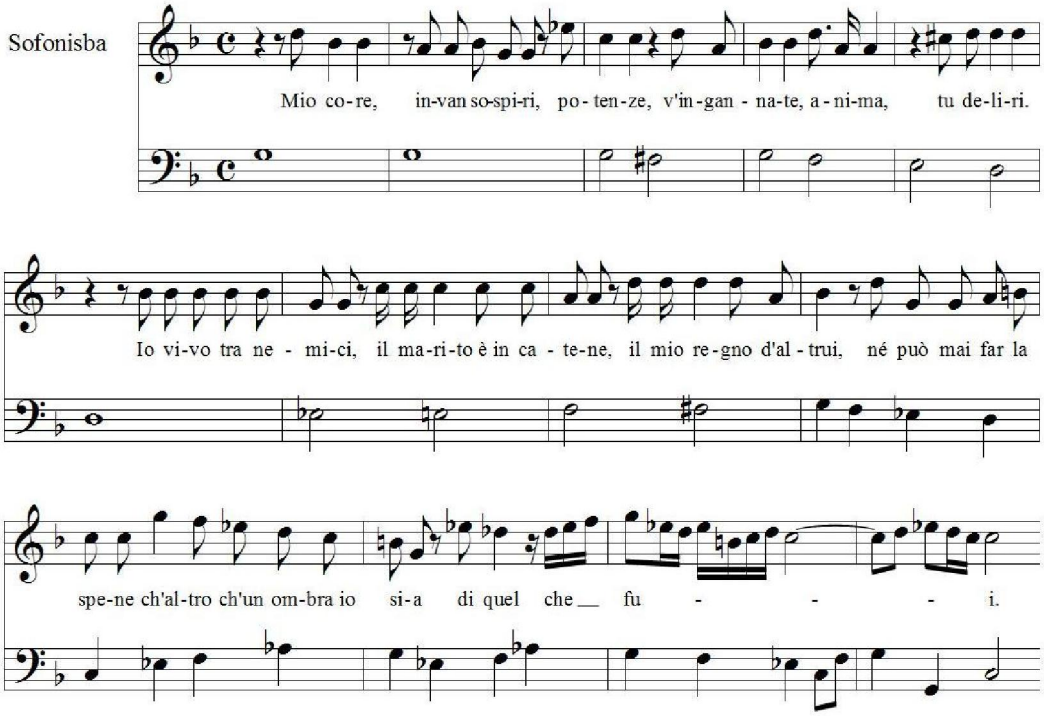
fig. 3: *Scipione*, c. 28

[18] In merito a questa scena si legga anche il § 2.5.

fig. 4: *Scipione*, cc. 94v-95v

La maniera compositiva manifestata da Stradella in questi brani, così come nelle sostituzioni, non si discosta più di tanto da quella comune ai pezzi originari, ad ulteriore riprova di come tali operazioni siano finalizzate in prima battuta al perseguimento di obiettivi di messinscena concreta, anziché all'aderenza a dettami di estetica che all'epoca cominciano a farsi senz'altro più stringenti sul versante drammaturgico (in conseguenza del cangiante orientamento del pubblico) che sul piano compositivo. A prescindere dalla diversità del testo poetico, lo scarto tra la mano di Cavalli e quella di Stradella è comunque evidente, e si misura nella maggior ampiezza e formalizzazione dei brani chiusi (all'interno della consueta impostazione strofica) e nell'adozione di condotte vocali più fluide e concise, modellate tanto sull'affetto generale di cui vive l'aria, quanto su singoli dettagli; quando si tratta invece di sistemare un brano per una 'taglia' differente, come s'è visto Alessandro preferisce riscrivere interi passaggi e non cavarsela a buon mercato, e in maniera assai sbrigativa, come accade invece negli esempi che seguono.

4.2.2: Procedimenti 'spiccioli' di adattamento

Se non si ha a disposizione un 'sarto' quale il compositore di Nepi, o il tempo deputato all'operazione di adattamento è ridotto, è assai probabile che gli esiti siano di gran lunga più dozzinali e approssimativi: nell'*Elio Seiano* del 1672[19], che sul versante testuale si presenta quale uno dei più 'integri' di quegli anni, alle differenze di tessitura, lamentata, probabilmente, da diversi interpreti della

[19] Si ricordi come, a differenza degli altri titoli coevi, non sia noto il nome del revisore di questo dramma, e se questi coincida, o meno, con l'estensore del prologo e degli intermedi.

compagnia al momento dell'assegnazione delle parti musicali, si risponde con semplici quanto brutali operazioni di trasposizione[20]. D'altronde, le differenze di registro, in questo caso, riguardano addirittura quasi la metà del *cast*: a partire dal ruolo principale, infatti, si contano diversi spostamenti, per lo più verso il grave (Seiano, da contralto a tenore; Tiberio, baritono → basso; Eudemo, tenore → basso; Ligdo, tenore → contralto), ma il trasporto interessa anche gli altri interlocutori: così non solo Tiberio, ma anche Germanico conosce slittamenti di tono, Eudemo e Livia alla 3ª o 4ª, e Seiano addirittura alla 4ª o 5ª inferiore, per un totale di quasi una trentina di aggiustamenti nel corso dell'intera opera, tantissimi in confronto alla pochezza di integrazioni (sostanzialmente, solo il prologo, gli intermedi e una scena buffa) e sostituzioni (appena tre arie più *La speranza ch'è cibo del core*, cc. 201v-204, che di fatto rimpiazza *È pur grave martir esser amante*, III,9). Seguendo la tassonomia precedente si potrebbe qualificare un tale genere di intervento (o, forse, non-intervento, dipende dai punti di vista)[21] quale 1bis, in quanto investe tutte le parti della composizione, e non è certo un caso che tale procedere sia del tutto estraneo alla condotta di Stradella manifestata nel *Giasone*.

4.2.3: Scarlatti *versus* Scarlatti

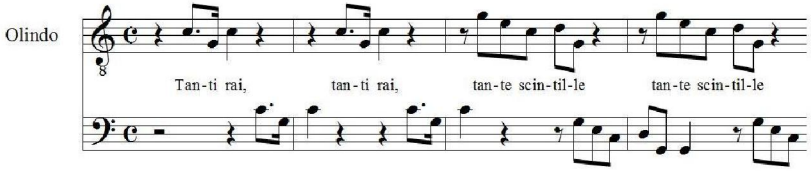
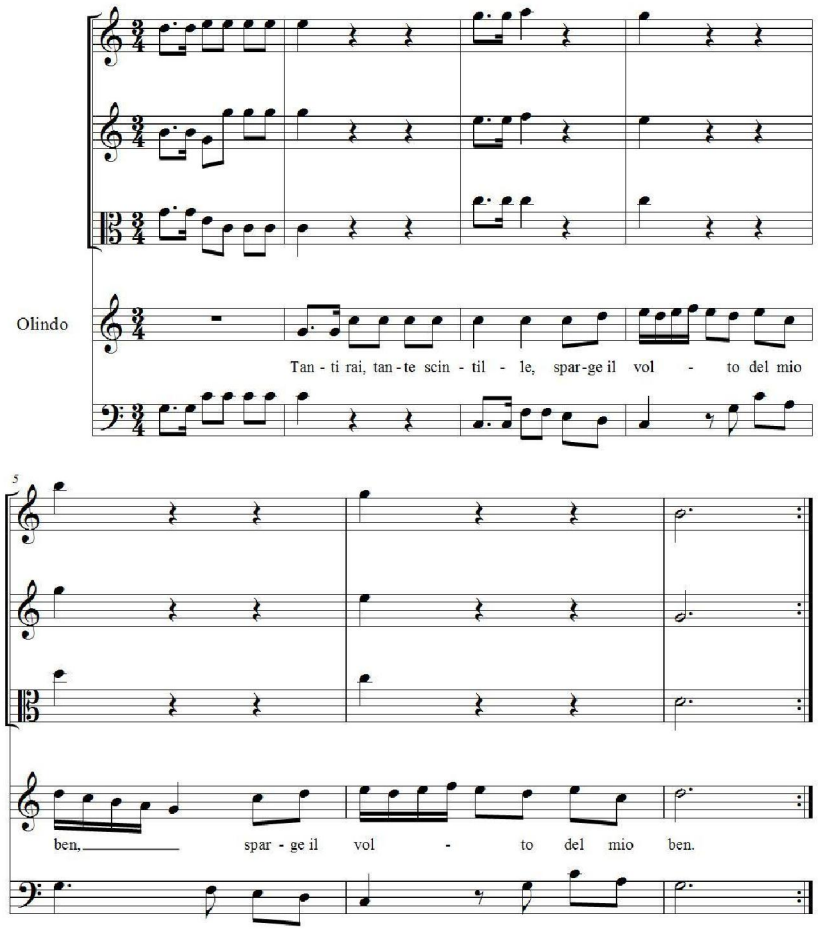
Il manoscritto di *Tutto il mal non vien per nuocere* custodito presso l'abbazia di Montecassino contiene interessanti esempi autografi di arie sostitutive scritte dallo stesso autore della partitura, Alessandro Scarlatti, in occasione di una replica successiva. A prescindere da tutte le incertezze che riguardano il riferimento delle fonti musicali di quest'opera a questa o quella produzione[22], non ci si può esimere da un confronto diretto tra le due versioni di ciascun brano, tanto più che quasi tutti gli inserti sono rilegati in corrispondenza dell'aria originale, e collegati ad essa tramite un segno di richiamo per il copista. Ecco un prospetto sintetico delle sostituzioni autografe:

[20] Analogamente, dall'abbondanza di annotazioni di trasporto presenti sulla partitura della *Padella*, relative esclusivamente al ruolo della 1ª donna Cinzia, si può inferire la probabile sostituzione dell'interprete in occasione dell'unica ripresa nota, quella allestita al Collegio Clementino.
[21] In pochi passaggi della partitura si notano interventi del tipo 1, relativi per lo più al consigliere Ligdo (cc. 39 e 92).
[22] Vedi quanto detto in calce alla tab. 2 del § 1.2.

scena
interloc.
chiave

I,14 (cc. 28v -31)
Olindo
T

fig. 5 a/b: *Tanti rai, tante scintille*

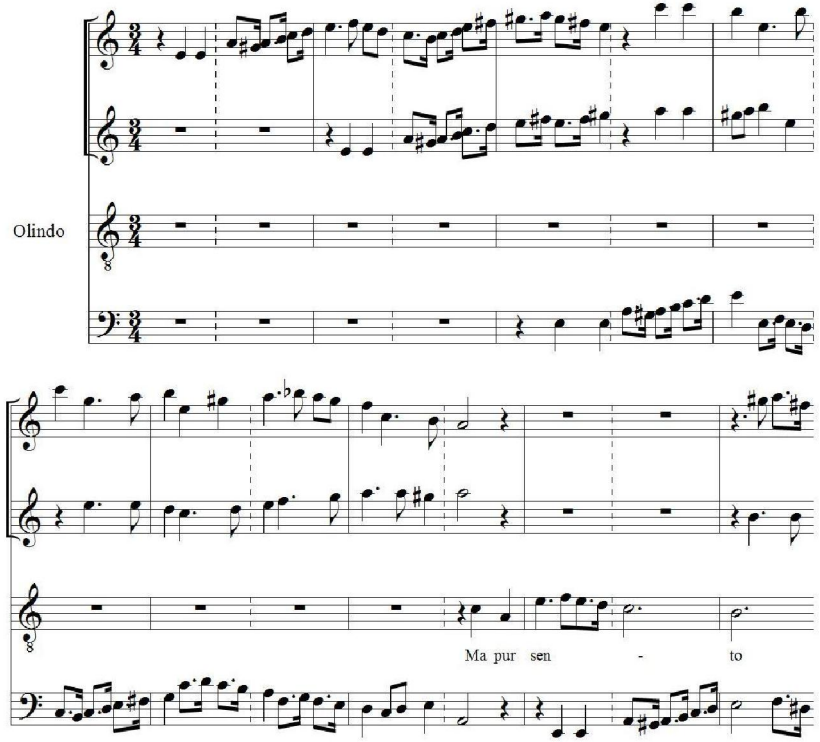
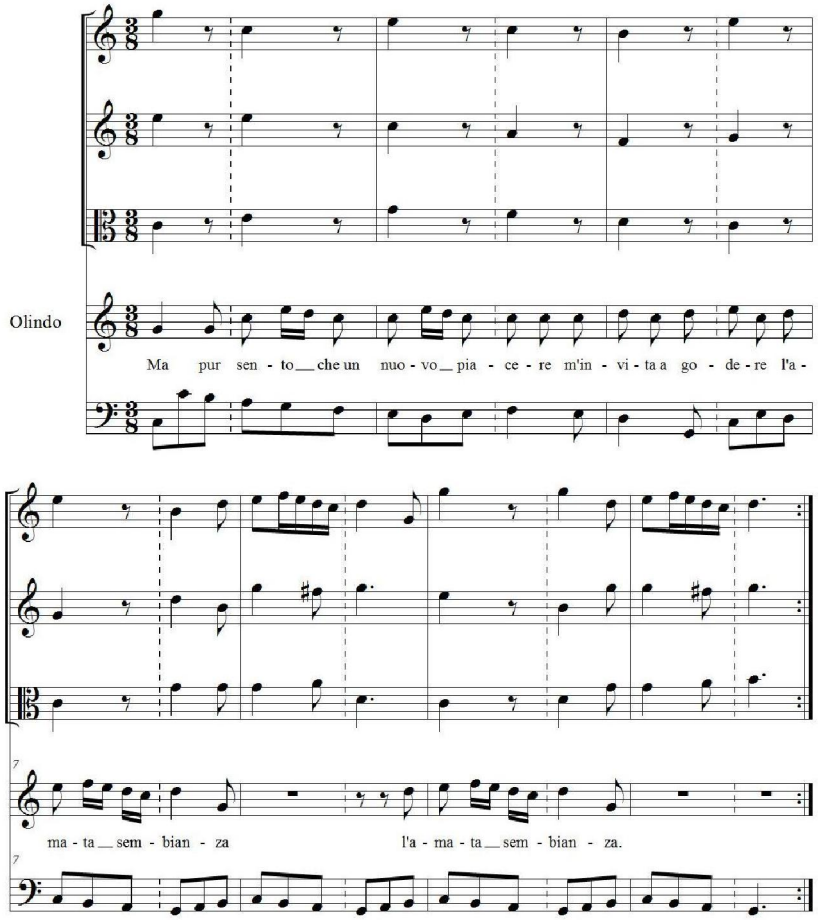


chiave

S

scena interloc. chiave

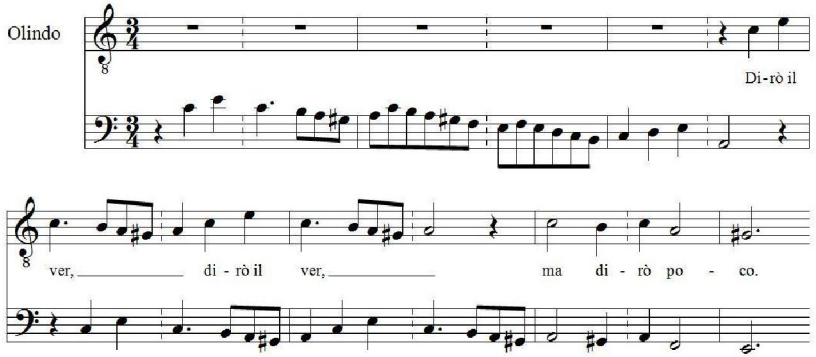
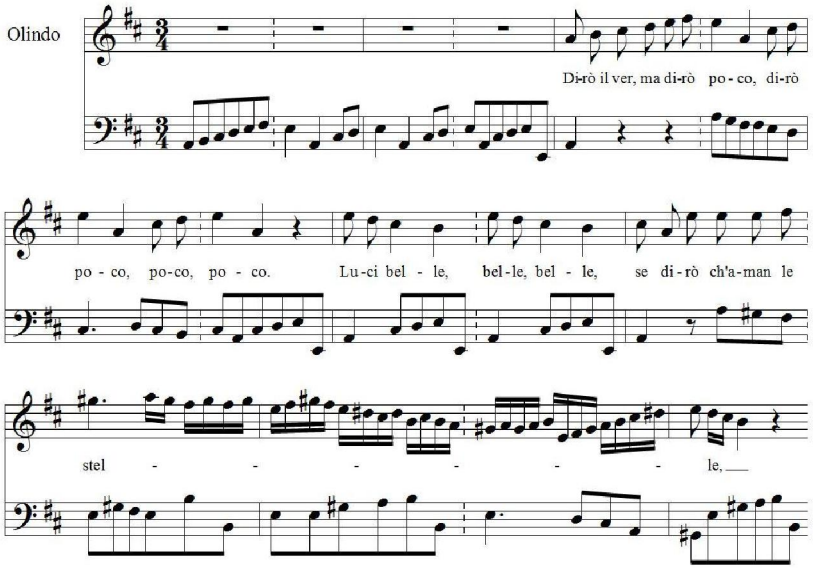
II,1 (cc. 35v-38)
Olindo
T

fig. 6 a/b: *Ma pur sento ch'il nuovo piacere*

chiave

S

scena II,14 (cc. 59v--61)
interloc. Olindo
chiave T

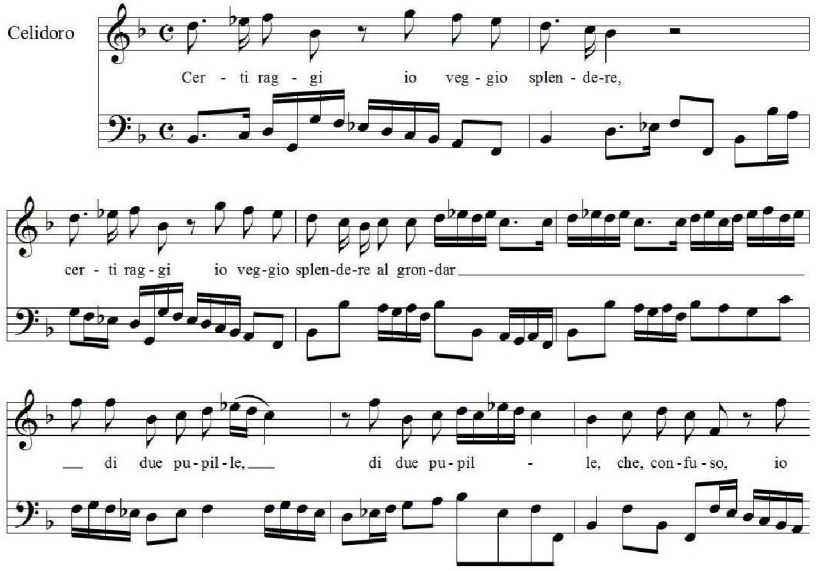
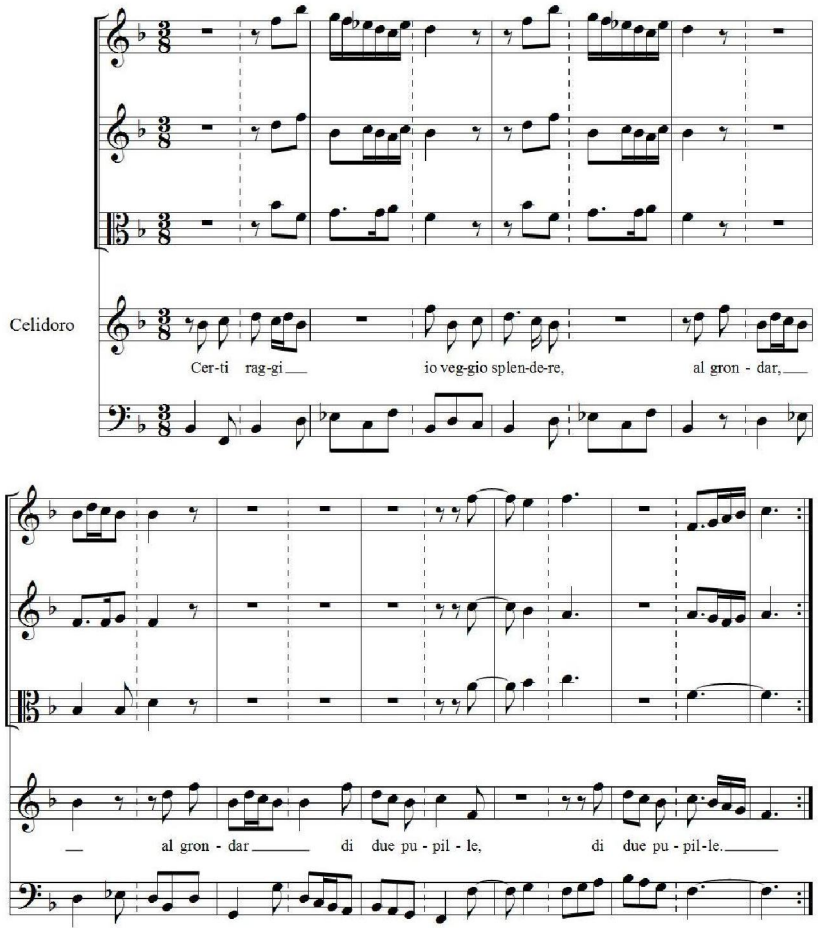
fig. 7 a/b: *Dirò il ver ma dirò poco*



chiave S

scena
interloc.
chiave

II,10 (cc. 50v-52)
Celidoro
S

fig. 8 a/b: *Certi raggi io veggio splendere*

chiave

S

Come si può notare, a parte la connotazione affettiva che ogni aria ha in comune con la 'sorella' (non potrebbe essere altrimenti, data l'identità del testo), le somiglianze interessano in alcuni casi anche il metro, l'impianto tonale e qualche frammento tematico. Se si esclude *Dirò il ver ma dirò poco*, lo spirito che sottende l'operazione sembra esser quello di fare 'di necessità virtù': per ovviare alla differente tessitura di alcuni interpreti, Scarlatti sostituisce alcuni numeri sostenuti dal solo b. c. con delle arie accompagnate da un'orchestra a 4 parti[23], in maniera da accrescere il peso specifico dei ruoli principali (Olindo e Celidoro) nell'economia del dramma. Il campionario a disposizione è troppo ridotto per trarre conclusioni definitive in merito alle strategie di adattamento messe in campo nel caso specifico: in coda al tomo si trovano due arie alternative per un Adrasto contralto (in origine questo ruolo era competenza di un tenore), ma, a differenza delle altre integrazioni, queste sono di mano diversa e non modificano la strumentazione complessiva. D'altronde, è più che probabile che il catalogo di interventi fosse ben più ampio e riguardasse anche altri interlocutori dell'opera: prima di *Le zitelle da marito* (cc. 64v-65) di Tilla, infatti, è presente un segnale di richiamo per il copista del tutto simile agli altri, ma non è seguito da alcun numero sostitutivo.

4.2.4: I rifacimenti colonnesi

A partire dal 1683 presso il neonato teatro di casa Colonna si affastellano alcuni titoli d'importazione ampiamente rimaneggiati: in questo caso, però, è più corretto parlare di completo rifacimento musicale, innestato su libretti che, come s'è visto, presentano una quantità di emendamenti notevole. Lo smarrimento della partitura della *Tessalonica* di Antonio Draghi[24] impedisce *in nuce* ogni confronto con l'omonima opera di Pasquini; tra il *Pompeo magno* di Cavalli e quello di Scarlatti intercorre invece un lasso di tempo notevole, che suggerisce di includere questo dramma a pieno diritto nella trattazione delle pagine seguenti, relativa ai titoli romani originali.

[23] È interessante notare come nella fonte in esame gli interventi orchestrali siano sempre a 3 parti, salvo che nei brani sostitutivi; nella partitura di *Dal male il bene* di Berlino l'organico dei pezzi accompagnati è invece a 4 parti (cfr. § 1.2, tab. 2).
[24] Così si sono espressi i bibliotecari della Österreichische National Bibliothek di Vienna direttamente interpellati dal sottoscritto.

4.3 Ruoli, registri e condotte vocali

Attraverso la rilevazione, nelle partiture superstiti, della chiave adottata in ciascuna parte cantante, si può avanzare qualcosa di più che una semplice illazione su un'eventuale corrispondenza, o quanto meno ricorrenza, tra tipologia di personaggio e qualità vocale dell'interprete[25]. Prima di scendere nel dettaglio, però, sono da rimarcare alcune anomalie, neppure tanto eccezionali per chi frequenta abitualmente questo repertorio: più che a sparuti casi di… errata segnatura di chiave da parte del compositore[26], ci si riferisce alle circostanze in cui si registrino al riguardo indicazioni non univoche[27].

Tre casi si rinvengono nello *Scipione affricano* del 1671, ma se per Massanissa l'oscillazione, quasi 'fisiologica', tra la chiave di basso e quella di baritono si ritrova in tutte le fonti disponibili[28], in Lesbo, invece, l'adozione della chiave di tenore coincide, nella partitura chigiana, con le integrazioni scritte dalla coppia Apolloni-Stradella per Carlo A. Lonati. Si tratta dell'aria *Quanti son che per modestia* (cc. 28-29, fig. 3 del § 4.3) e delle scene III,7 e 8 (cc. 198-207), in cui anche la nutrice Ceffea si presenta in chiave di contralto, diversa da quella di tenore fino a quel momento assegnatale: è evidente pertanto come le aggiunte siano state confezionate tenendo conto del registro effettivo dei cantanti disponibili, che si saranno invece adattati in qualche modo (ricorrendo eventualmente a trasposizioni estemporanee) per i passaggi mutuati *sic et simpliciter* dall'archetipo veneziano. Un discorso quasi analogo vale, come s'è appena visto, anche per la dama Alinda del *Novello Giasone*, contralto in tutte le sue apparizioni, salvo che in occasione di *Già nel ciel la nuova aurora*, aria sopranile d'esordio, collocata, però, nell'unica scena aggiunta di tutta l'opera, la I,2[29]. Nel *Pompeo* colonnese, invece, la schiava Harpalia figura quale soprano nel I atto, e tenore nei successivi, forse a causa di un cambio di interprete intervenuto durante il periodo della composizione[30]. Diverso dai precedenti è il caso del basso Gordiano che nel I intermedio di *Dalla padella alla bragia* ricorre al falsetto (notato in chiave di tenore) per richiamare all'ordine, in tono evidentemente canzonatorio, i «mozzatori» e «pistatori» della sua vigna[31]. Qualche dubbio, infine,

---

25 Per una rapida disamina sull'atteggiarsi della corrispondenza ruolo↔registro vocale dopo la metà del Seicento si veda USULA, *Giasone*, LXXIX.

26 Leonora e Clori, rispettivamente in *Villeggiatura* ed *Equivoci*, si muovono costantemente in un registro grave, nonostante la loro parte sia segnata in chiave di soprano; per impersonare il *Moro* Floridoro/Feraspe il contralto avrebbe dovuto avere dei fa e mi così bassi da far sospettare che forse Stradella avesse presente un tenore che eventualmente sapesse cantare in falsetto i pochi suoni acuti: dalla scarna corrispondenza rimasta col librettista Flavio Orsini (si ricordi che il titolo non andò mai in scena) non emerge però alcuna informazione in merito (cfr. GIANTURCO, *Introduzione* a *Moro per amore*, pp. XIV-XV).

27 Diversa, e sicuramente meno interessante, è l'eventualità che lo stesso passaggio, senza alcuna trasposizione, sia notato in maniera difforme in due diversi testimoni della stessa opera: è quanto accade, ad es., al recitativo del capitano Elio del *Tito* (I,2), segnato in chiave di basso nella partitura di Venezia (**I**-Vnm, It. IV 459) e in tenore in quella di Napoli (**I**-Nc, Rari 6.4.9).

28 Allo stesso modo, l'Artemisia che si infatua irrimediabilmente di *Trespolo* è segnata sempre in chiave di mezzosoprano, con l'eccezione del recitativo che apre la sc. I,4 (soprano); nella *Padella* addirittura l'intero *cast* (con l'eccezione dei due innamorati) è soggetto ad oscillazioni di questo tipo: il servo Tresca è segnato in soprano e, a tratti, in mezzosoprano, i vecchi Gordiano e Costumia rispettivamente in basso/baritono e alto/mezzosoprano.

29 Anche in tutte le partiture superstiti dell'opera (e non sono poche) questo ruolo è assegnato ad un soprano; sulle possibili motivazioni alla base di questa incongruenza si consulti USULA, *Giasone*, p. LXXXI.

30 È questa l'opinione di ROBERTS, *Introduction* a SCARLATTI, *Il Pompeo*, p. X.

31 Vedi § 4.8, fig. 4; ess. del genere non sono infrequenti nelle opere del periodo (cfr. ancora USULA, *Giasone*, p. LXXIX).

riguarda l'intestazione a don Giacomo Campalucci del ruolo di Lucidalba, caratterizzato da un'autentica tessitura da soprano, nell'*Adalinda* del 1673[32]: il prelato è infatti sempre rubricato quale «contralto» in diversi mandati di pagamento a carico del principe Giovan Battista Pamphilj[33].

4.3.1: I «putti» burloni capitolini e le altre corrispondenze tra tipologia di ruolo e tessitura

Tornando all'argomento principale del paragrafo, alcune assegnazioni appaiono, di fatto, quasi obbligatorie, non conoscendo che pochissime eccezioni di sorta nell'intero catalogo di drammi analizzato: è il caso della voce di soprano per la 1ª donna, e lo stesso potrebbe dirsi per la 2ª donna, se non fosse per due sole ricorrenze contraltili e altrettante nel registro di mezzosoprano, tutte reperite nel novero delle CM-FDM. Passando ai ruoli maschili[34], in circa metà delle ricorrenze questi sono affidati a tenori, proporzione che, nel caso del 1° uomo, raggiungerebbe la totalità nelle commedie, se non fosse che l'affidamento di tale posizione al fanciullo Ferindo obblighi il compositore del *Figlio delle selve* a scrivere una parte per soprano. L'attribuzione di questa voce ad interlocutori infantili, per lo più di comico carattere, diventa automatica negli anni immediatamente successivi la chiusura del Tordinona, e spesso risulta davvero appannaggio di giovanissimi cantori: in ogni caso, il primo soprano buffo in cui ci si imbatte è il Birillo del *Trespolo*[35], seguito a ruota dal «giovinetto»[36] Fiorello nella *Villeggiatura*, dai paggi Saldino e Dorillo in *Onestà* e *Idalma*, e via dicendo[37]. Queste figure, di norma, difettano sempre di quella comicità smaccata tipica dei vecchi servitori (di cui spesso si prendono gioco)[38], apparendo invece piuttosto arguti[39]; ci si può imbattere in essi anche nei DM di un certo respiro[40], e a volte, come nel caso del *Lisimaco*, nell'espletamento di mansioni del tutto inusitate per dei ragazzi, a dimostrazione di quanto, già nel 1681, fosse avvertita ormai quasi come necessaria la presenza di un tal genere di interlocutore:

---

[32] Si ricordi come l'elenco degli interpreti sia contenuto in alcuni verbali estivi dell'Accademia (§ 2.4).
[33] Cfr. la documentazione trascritta in NIGITO, *La musica*, pp. 172-267.
[34] Un bando papale del 1676 impediva, almeno sulla carta, la presenza delle virtuose sui palcoscenici romani: naturalmente, come spesso accade per i *diktat* del vicario di Pietro, i nobili committenti (primo fra tutti, ovviamente, il Colonna) troveranno mille *escamotage* per aggirare il divieto, ma in ogni caso, salvo diversa specificazione, tutti i ruoli di cui si parla si ritengono appannaggio di cantanti maschi. Ad ogni modo, per comprendere quanto sia rischioso avventurarsi in affermazioni categoriche basti ricordare la presenza della sig. ra Bonaventura Palmieri in un oratorio per la settimana santa nel 1684 (MORELLI, *La virtù*, p. 27).
[35] Cfr. § 3.2.
[36] Così è apostrofato dal giardiniere Silverio in I,3.
[37] Un «ragazzo» fa una brevissima apparizione anche nel prologo di *Tutto il mal* conservato a Montecassino (c. 7). Non è certo un caso che uno dei pochi ess. del genere al di fuori delle mura capitoline sia il paggio Lesbino nel *Carceriere di sé medesimo* di Alessandro Melani (Firenze, teatro del Cocomero, 1681, part. in **I**-MOe, Mus. F. 730).
[38] Si cfr. il contegno canzonatorio di Saldino nei confronti del vecchio Bacucco in *Onestà* (I,7).
[39] Così Dorillo in un moto di orgoglio: «T'inganni se ciò credi, | Se ben putto mi vedi, | Son però quanto basta astuto, e scaltro, | E in materia d'onor non cedo a un altro» (*Idalma*, II,14).
[40] Si confrontino le partiture della *Tessalonica* e del *Pompeo*, anche se in quest'ultima il fanciullo Farnace è alieno a qualunque spunto ridicolo, essendo figlio di due regnanti, seppur in incognito; sulla scorta di queste argomentazioni, probabilmente anche Acrisio nell'*Arpocrate*, Vafrino nella *Forza del sangue* e Cirillo ne *L'amore al punto* potrebbero essere stati interpretati da soprani.

> […] Corebo doveva essere il carceriero, ma perché questa parte fu destinata ad un Putto[41] a cui pareva improprio il fidar la custodia delle Carceri, alterando di poco l'agnizione si finge figlio del Carceriero»[42].

In merito agli attori più attempati, se non stupisce di certo la predominanza di bassi per i «vecchi», è comunque degna di nota una certa fissità di attribuzione in capo al ruolo della nutrice o balia: in più della metà delle partiture tale compito è affidato, ancora una volta, ad un tenore, e nei restanti casi ad un contralto. Stante l'elevato numero di ricorrenze, tale figura doveva essere molto gradita all'udienza capitolina, specie nei DM[43]: si tratta forse del più importante indizio della tendenza, propria della fine degli anni '80, che condurrà al concepimento, anche a Roma, di un DM più composto ed equilibrato, da cui siano ormai esclusi i toni più grossolanamente buffoneschi[44].

La presenza di interlocutori ultraterreni viene pressoché meno già dopo il 1676: in ogni caso, nelle partiture di prologhi, intermedi e scene di oracolo-invocazione si nota sempre l'equivalenza, scontata, tra registro cantante e luogo d'azione, che porta a riservare le voci basse e scure ai personaggi infernali (salvo Proserpina, soprano nel *Girello* e nell'*Empio*)[45] e i timbri chiari e squillanti alle divinità dell'Olimpo, o alle loro sacerdotesse, come la Sibilla[46].

Dopo questa rapida disamina, qualche cosa si può ancora dire sul 'colore' complessivo che l'assortimento dei personaggi poteva conferire a questo o quella tipologia di dramma. L'elevato lignaggio dei protagonisti delle opere regie avrà senz'altro giustificato, in più di un'occasione, la scelta di un castrato per il ruolo di 1° uomo, in modo da formare con la primadonna una coppia davvero stellare, soprattutto negli anni del primo Tordinona: è il caso di Siface e della riminese Angelica Quadrelli per lo *Scipione* inaugurale, così come del duo Baviera-Botteghi scelto per l'*Alcasta*. Viceversa, la piccola nobiltà che agisce nelle CM, e in cui si sarà rispecchiata gran parte degli astanti, appare saldamente imperniata sulla dialettica soprano-tenore, ripetuta tante volte quante siano le coppie in gioco: in alcuni casi tale rapporto si estende, infatti, all'intera compagnia (come nella *Villeggiatura* o nel DPM *Gl'equivoci*) o quasi (*La donna ancora è fedele* e *L'onestà*); quando non sia così, è sempre mantenuto con

---

[41] Secondo MORELLI (*La virtù*, p. 174) il ruolo potrebbe esser stato impersonato da Giulio Cavalletti.

[42] Così la prefazione «Al Discreto Lettore» nel libretto di Sinibaldi. Il fatto che, in altri contesti, questa soluzione potrebbe esser stata dettata da motivi contingenti, relativi per lo più all'indisponibilità di questo o quel cantante, non inficia, a mio avviso, il valore di ricorrenze così puntuali e pregnanti come quelle rilevate: il caso dell'*Aiace* del Capranica nel 1697 («[…] secondo la prima Impressione, il riconoscimento, che Idraspe sia figlio del Re, e fratello di Aiace, si faceva per mezzo di Zelta vecchia nutrice di Corte; ma essendo in lontane Parti il Soggetto, che doveva representare questo Personaggio, ed essendosi dovuta sostituire una Damigella Giovanetta, è convenuto per salvare parte dell'Improprietà supporre, che questa sia figlia della medesima nutrice informata di tutto […]»), è quindi da considerarsi eccezionale. Infine, il fatto che lo sbarbato Corebo sia il destinatario del maggior numero di arie accompagnate dell'intero *cast* (vedi § 4.1) la dice lunga sulla precarietà o tardività della sua scrittura.

[43] A conti fatti, solo *Il silenzio d'Arpocrate* e *I giochi troiani* difettano delle *gag* della vegliarda che, nonostante l'avanzata età, non disdegna di inseguire ancora le lusinghe dell'amore.

[44] Si pensi alla frequenza con cui negli anni '70 apparivano, sulle tavole del Tordinona, autentici fenomeni da baraccone quali il nano del principe Savelli e lo stesso Gobbo della Regina.

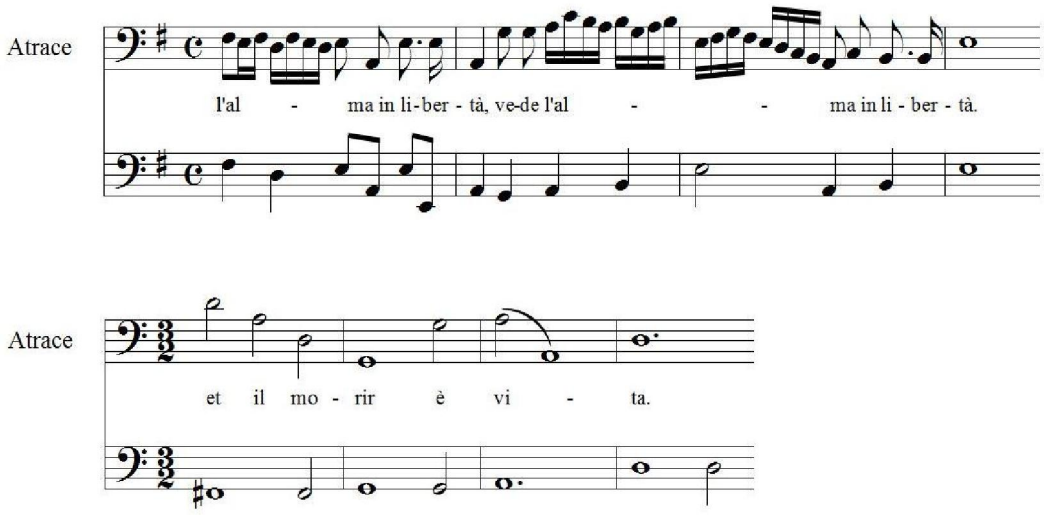
[45] La discrepanza ha comunque senso, se solo si consideri l'origine terrena della figlia di Cerere, rapita da Plutone perché ne divenisse sua sposa, e regina dell'Ade.

[46] Le uniche eccezioni sono il tenorile Plutone e il contralto Clio nei prologhi, rispettivamente, del *Tito* e della *Donna*.

attenzione uno scarto di registro che consenta, al ruolo femminile, di svettare, seppur di poco, sul partner[47], e ciò anche in una FDM come il *Tirinto*, che assegna 4 voci differenti ai personaggi principali, e, soprattutto, un unico soprano nell'intera lista dei musici intervenienti.

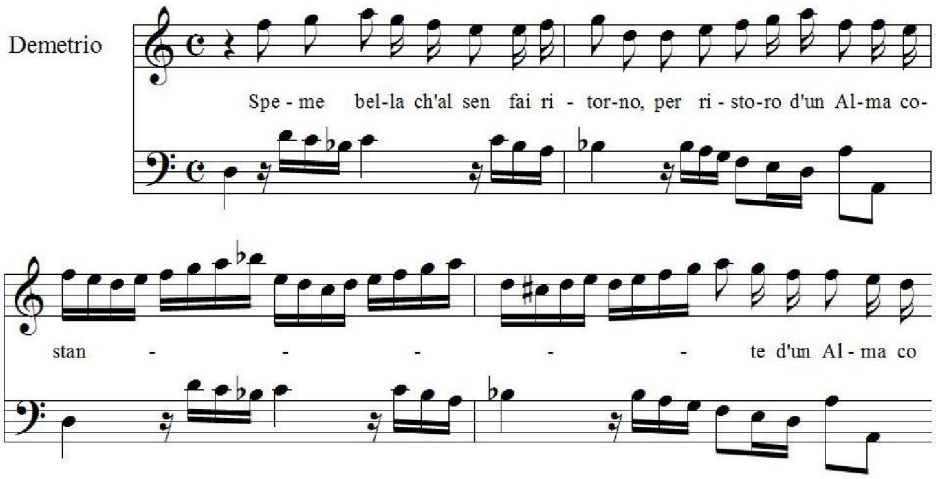
4.3.2: Caratteristiche della scrittura vocale

Come scrivono i compositori *lato sensu* capitolini per i loro solisti? Non è facile rispondere a questa domanda: l'analisi delle condotte vocali restituisce sì parecchi dati, ma il tentativo di trarne un resoconto complessivo rischia di essere viziato *ab origine* dal valore degli interpreti coinvolti in questa o quella produzione, uno degli aspetti più importanti, se non il principale, che ogni compositore teneva in mente per poter procedere nel suo lavoro. È facile immaginare, ad esempio, che le evoluzioni canore cui Alessandro Melani sottopone il suo Atrace siano state suggerite dalla presenza, tra gli interpreti dell'*Empio punito*, di un basso come Francesco Verdoni[48]:

fig. 1 a/b: *Empio*, cc. 155v e 205v

Analogamente, solo un Demetrio del calibro di Paolo Pompeo Besci[49], «musico della Maestà della Regina di Svezia»[50], poteva districarsi tra una selva di fioriture acute come quella che gli propina Bernardo Pasquini[51]:

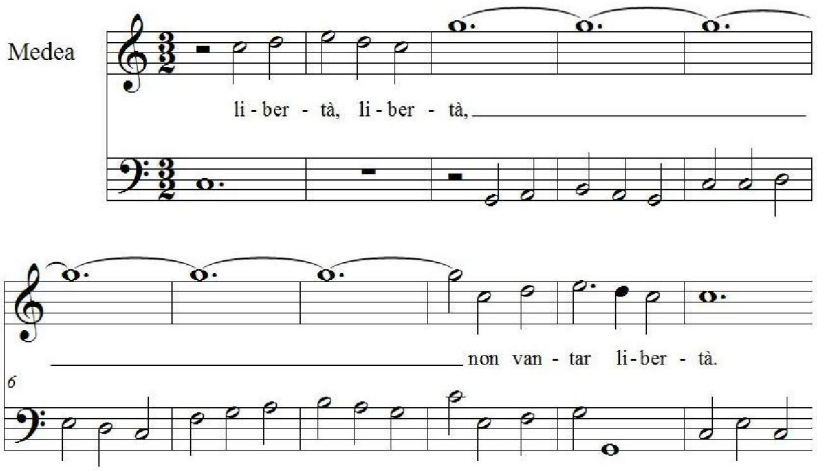
[47] Oltre al già cit. *Figlio delle selve*, l'unica altra eccezione in merito riguarda la 2ª coppia dell'*Adalinda*, affidata ai castrati Campalucci e Vecchi.
[48] Anche l'aria di Filone *O che infausto ritorno* (*Girello*, II,9, cc. 126v-127v) appare ricca di melismi: che la parte sia stata appannaggio dello stesso cantante?
[49] L'informazione si trae da un foglio a stampa coevo recante un sonetto celebrativo (LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 197).
[50] La qualifica d'appartenenza è contenuta nel libretto del *Pompeo* napoletano del 1684; l'anno prima il Besci aveva tenuto a battesimo, nella stessa città, il ruolo dell'*Aldimiro re di Cipro*.
[51] Si tratta di uno dei passaggi in assoluto più acuti e brillanti riscontrati nelle fonti; come di consueto, le coloriture sono ripetute tali e quali per ciascuna delle due stanze dell'aria *Su ritorna nell'alma felice* (II,15): il lettore si immagini pertanto che cosa questi solisti potessero inventarsi per rendere le ripetizioni ancora più interessanti e ardite del modello.

fig 2: *Lisimaco*, c. 115v

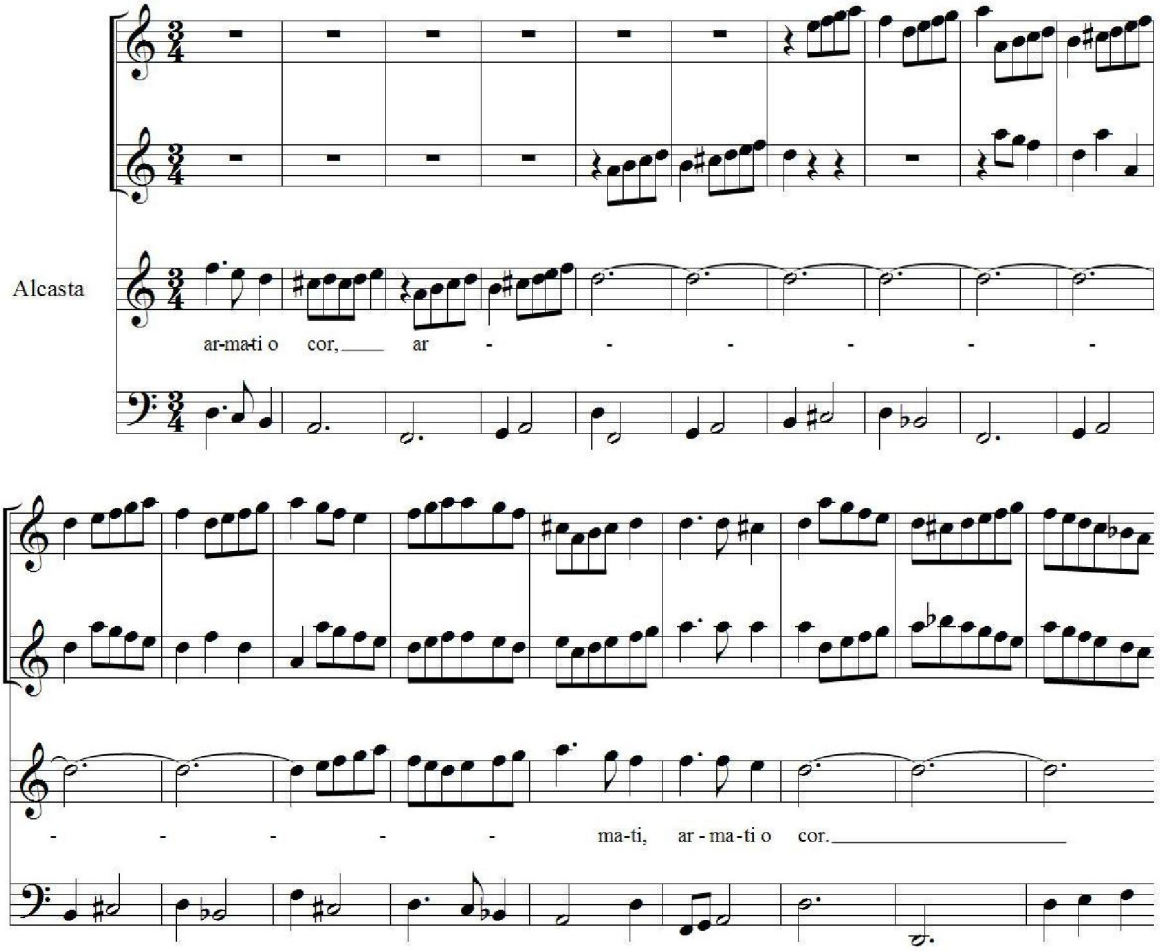


Dall'analisi dei brani aggiunti o sostituiti rispetto agli archetipi veneziani si possono trarre ulteriori importanti informazioni in merito: come s'è visto, la Livia dell'*Elio Seiano* capitolino, Elena Passarelli, doveva essere un soprano piuttosto grave e scuro, mentre, al contrario, le parti scritte per la citata Quadrelli e per Antonia Coresi si lanciano spesso più in alto di quanto non fosse previsto in origine. Quest'ultima, poi, doveva essere dotata di polmoni notevoli, così come, d'altronde, la «Centoventi», Caterina Angela Botteghi, prima *Alcasta* della storia[52]:

fig. 3: *Novello Giasone*, c. 239



[52] Esattamente 10 anni più tardi, la presenza della parola «costanza» nell'ultima aria della *Guerriera* (cc. 220v-221) richiede l'esecuzione, da parte di Fidalba di un re o poi di un mi acuto lungo 2 battute e mezza, contrastato da ripetute tirate dei violini in semicrome.

fig. 4: *Alcasta*, c. 69

Sono senza dubbio queste le «note tenute d'una lunghezza così sorprendente» che l'abate François Raguenet decanta al ritorno dal suo soggiorno romano, insieme ai «passaggi d'una lunghezza che confonde tutti coloro che li ascoltano per la prima volta»[53] e a molte altre bizzarrie cisalpine. D'altro canto, nelle fonti consultate la predilezione capitolina per la gorgia traspare in ogni dove: Roma era da anni la patria, reale o adottiva, dei migliori cantanti in circolazione, specie castrati, i quali, una volta formatisi nelle *scholae* delle innumerevoli cappelle della città, colonizzavano i principali teatri della penisola. Nessun compositore, ovviamente, si lasciava sfuggire il minimo spunto presente nel testo poetico per scrivere salti, svolazzi e acrobazie varie per la *star* di turno:

[53] *L'Illuminismo*, p. 46.

fig. 5: *Donna*, c. 29

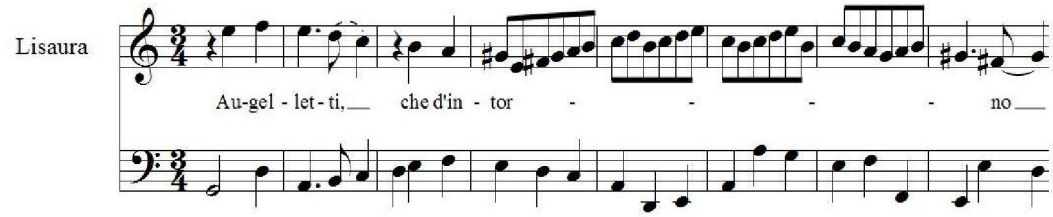


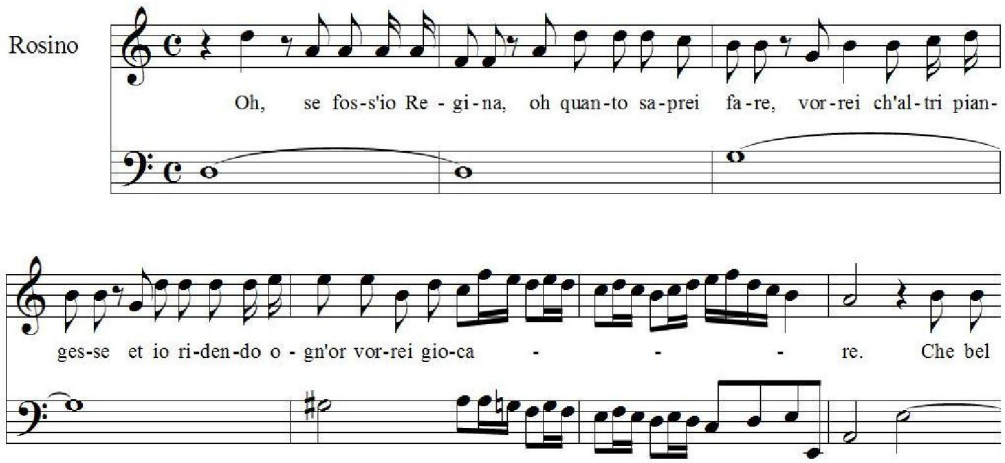
fig. 6: *Guerriera*, cc. 92v-93

Di frequentissimo impiego risultano essere le legature a due a due:

fig. 7: *Tirinto*, c. 106v

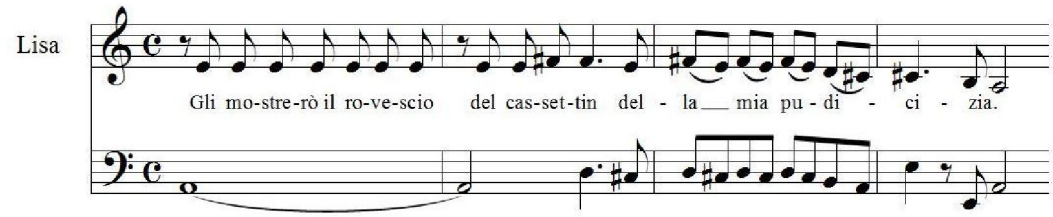
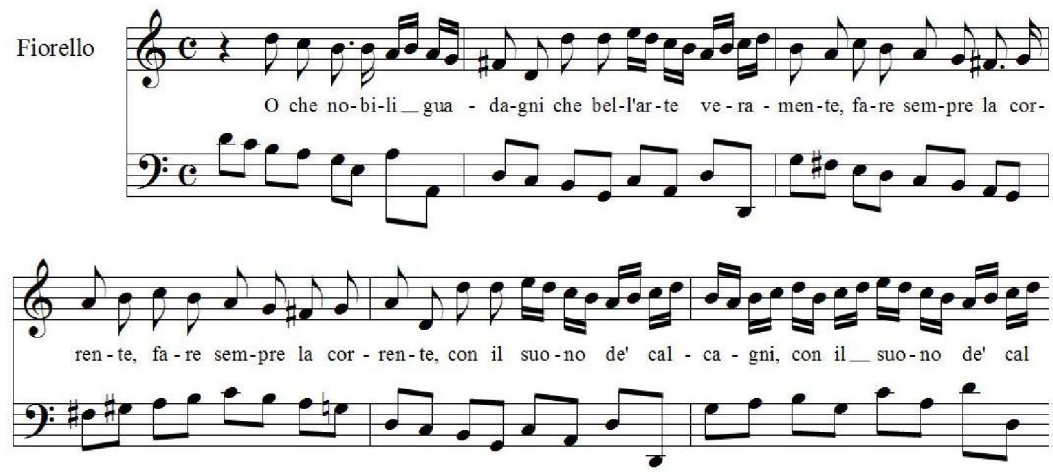



fig. 8: *Villeggiatura*, cc. 19-19v



Gli esempi in cui le evoluzioni di due o più interpreti siano poste in contrappunto, pur minoritari, non sono certo un'eccezione:

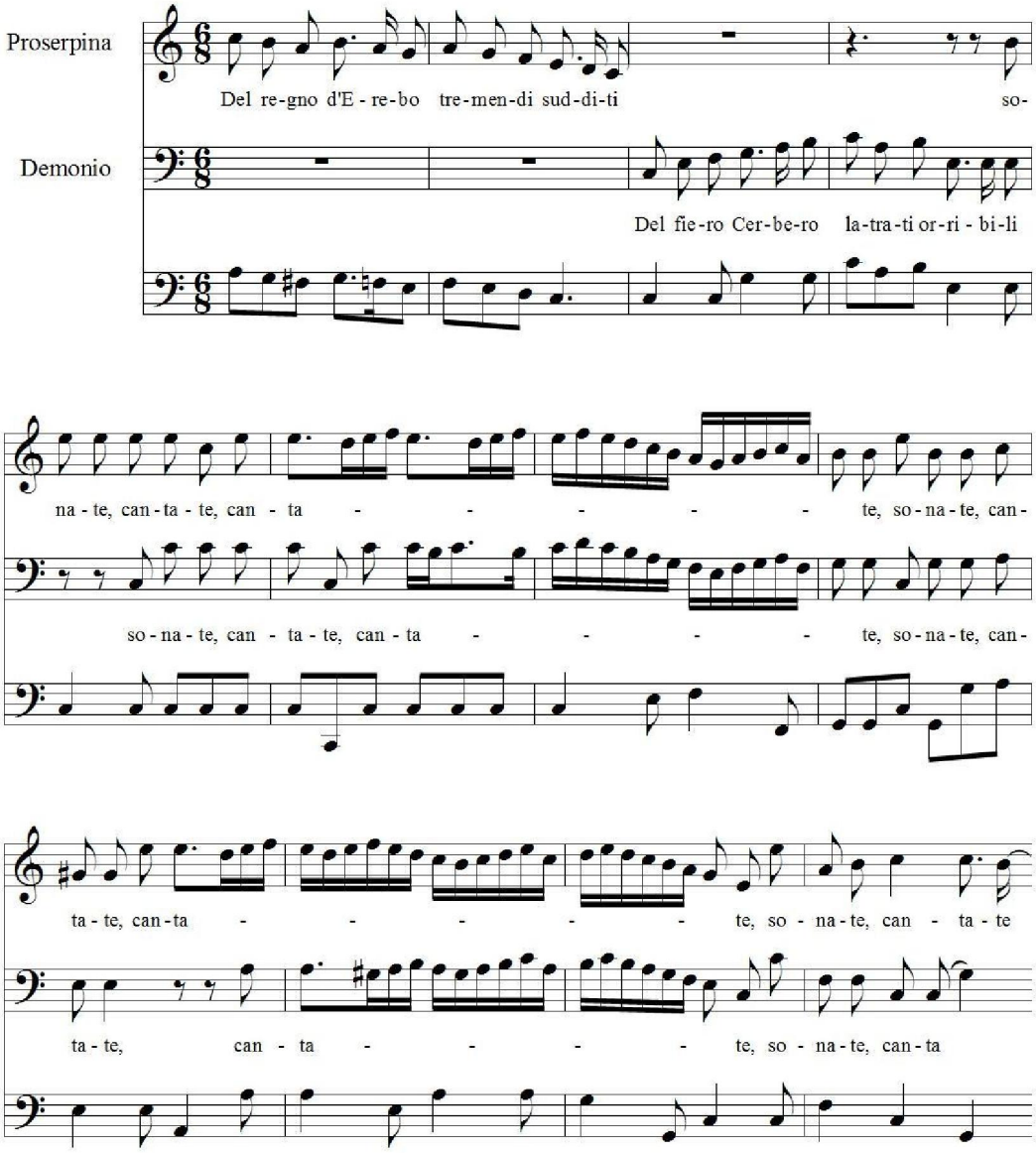
fig. 9: *Empio*, cc. 170-1

Non sempre il florilegio nato per enfatizzare il testo di una sezione dell'aria casca però 'a fagiolo' anche nel corrispondente passaggio della strofa successiva:

fig. 10 a/b: *Alcasta*, cc. 182v e 183v

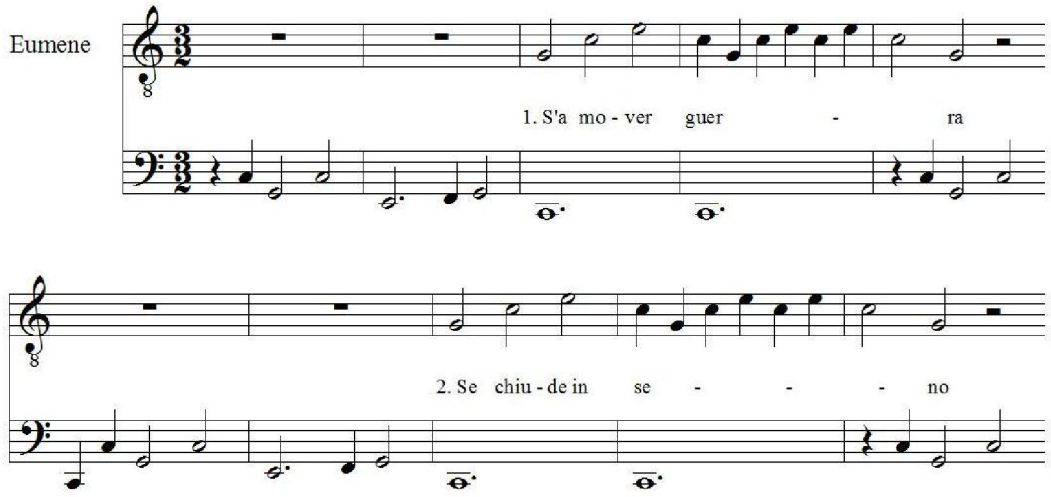
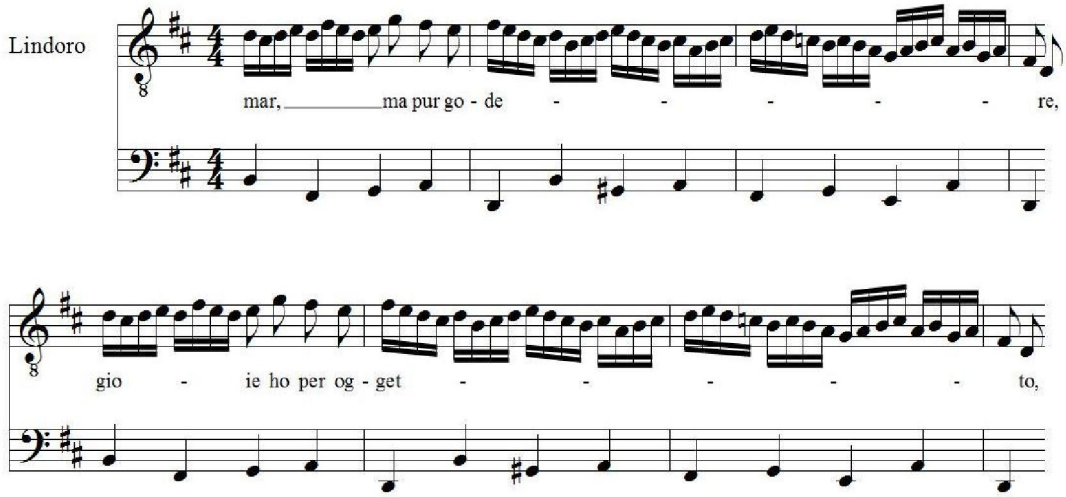


fig. 11 a/b: *Idalma*, cc. 98 e 101



A parte i pochi frangenti in cui il compositore paia contraddire di proposito il significato del testo[54], col procedere degli anni la finalità di stupire l'uditorio suggerisce spesso un virtuosismo estremo, a tratti ormai svincolato da ogni esigenza testuale, che si nutre del montaggio in progressione di stereotipi *pattern* melodici:

[54] Alla c. 12 della *Donna*, ad es., la parola «sospira» è insolitamente resa con una volatina ornamentale, quasi a svelare ai presenti come i tormenti amorosi di cui parla Roberto non siano poi così terribili.

fig. 12 a/b: *Lisimaco*, cc. 97 e 126v[55]

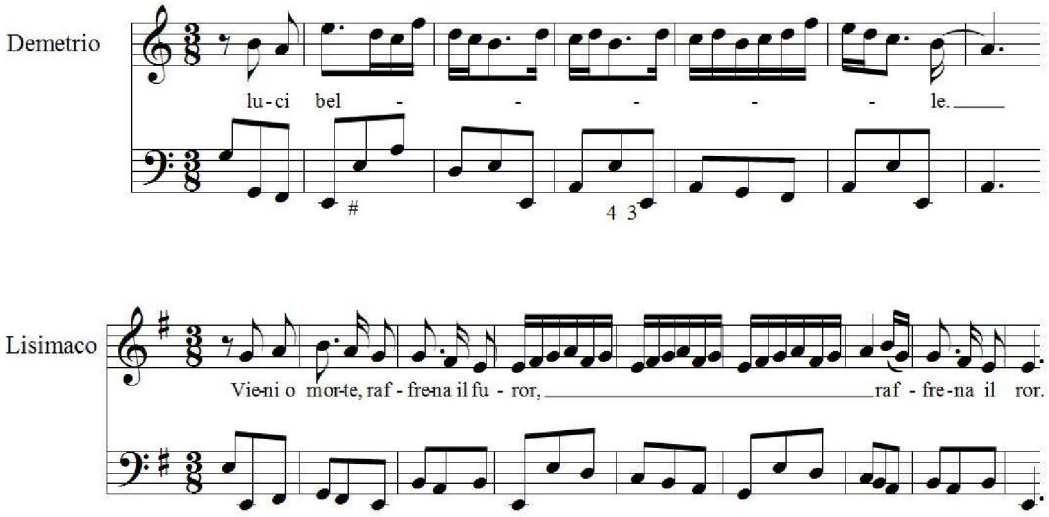



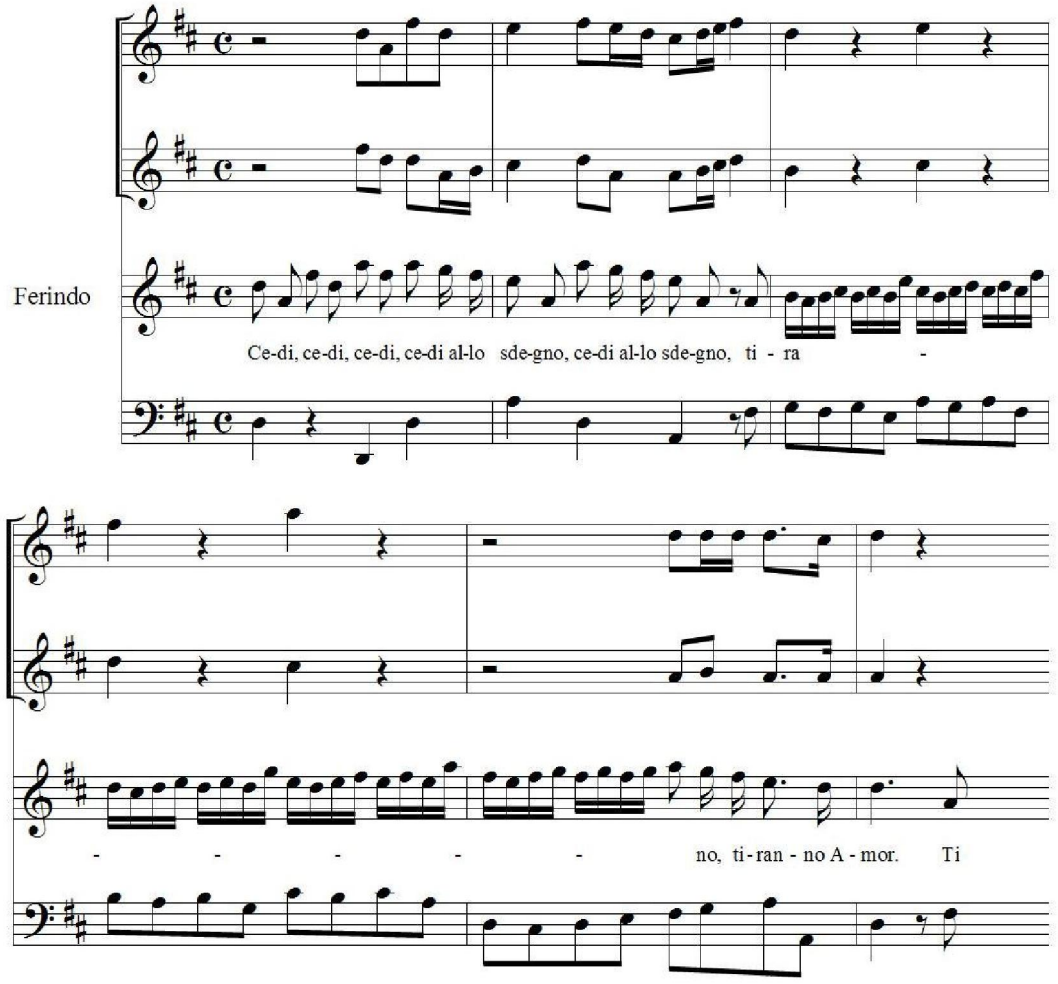
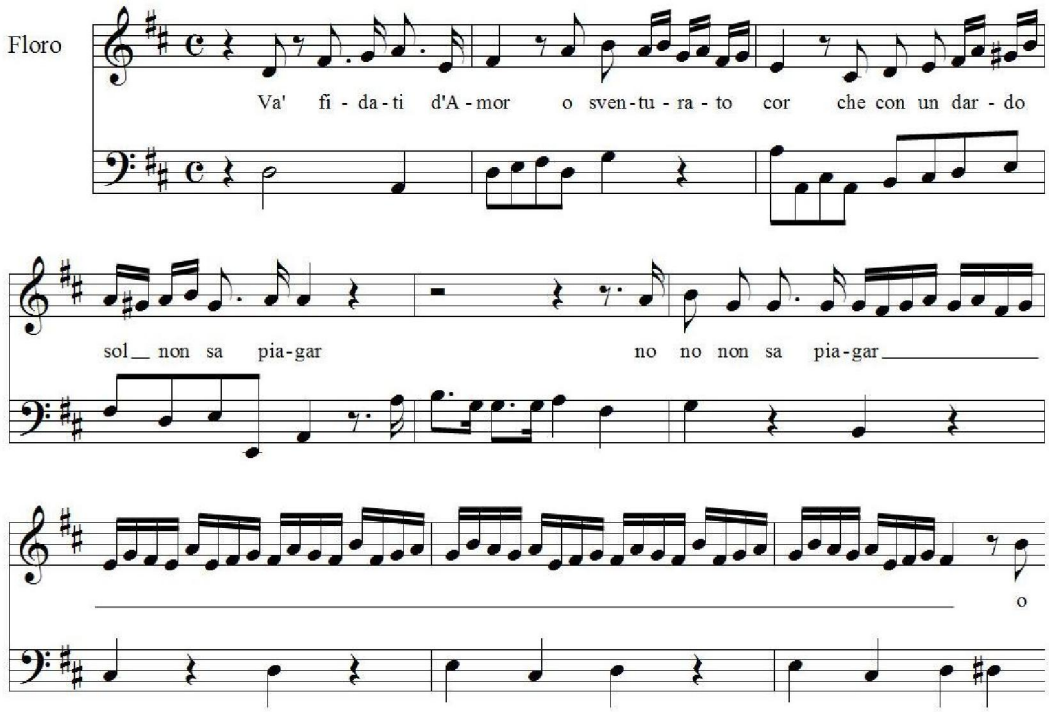
fig. 13: *Figlio delle selve*, c. 139

[55] Interessante notare come nel corso del ritornello a seguire (c. 127), la riproposta strumentale di questa coloratura presenti un andamento puntato, quasi alla francese, una maniera di articolare che non si rinviene spesso nelle fonti: a parte *Mi tormenta*, III,9, cc. 156v-159v, si segnala ancora *S'ho da penar così* in *Tessalonica* (I,1).

fig. 14: *Gelosa di sé stessa*, I, c. 45

In termini di estensione delle voci, salvo pochissime eccezioni[56] soprani e tenori non vanno mai oltre il la acuto, contralti e bassi si fermano al re, ma queste vette di norma sono toccate soltanto incidentalmente, nel corso di un recitativo o di una tirata ornamentale, a meno che il testo non richieda un'enfasi diversa[57]:

[56] Nell'*Idalma* la protagonista raggiunge il si acuto al termine di alcune tirate (cc. 55 e 123), così come il tenore Teramene nel *Figlio*, in un passaggio in cui poco prima l'amata Arsinda (contralto) aveva sfiorato il mi (cc. 59v-61); il basso semi-serio Gordiano tocca a tratti il mi acuto (*Padella*, II, cc. 53-4 e 95v-96) così come, qualche tempo prima, il padre della *Donna fedele*, Selvino (cc. 51v-52).

[57] In *Guerriera*, c. 192v, alla fine del verso «Il pensier solleva in alto» corrisponde un suono neppure tanto acuto del tenore Olindo, un fa, che copre però l'intera battuta.

fig. 15: *Tirinto*, cc. 134v-135

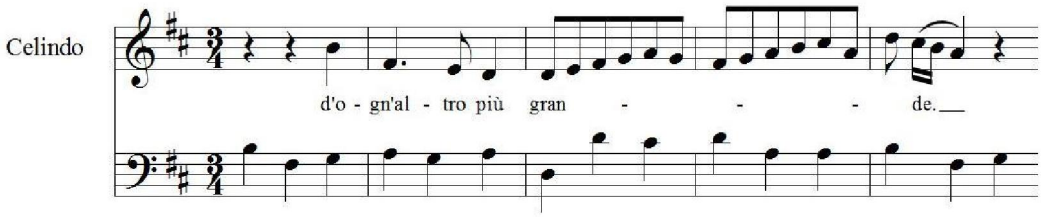



fig. 16: *Onestà*, pp. 186-7

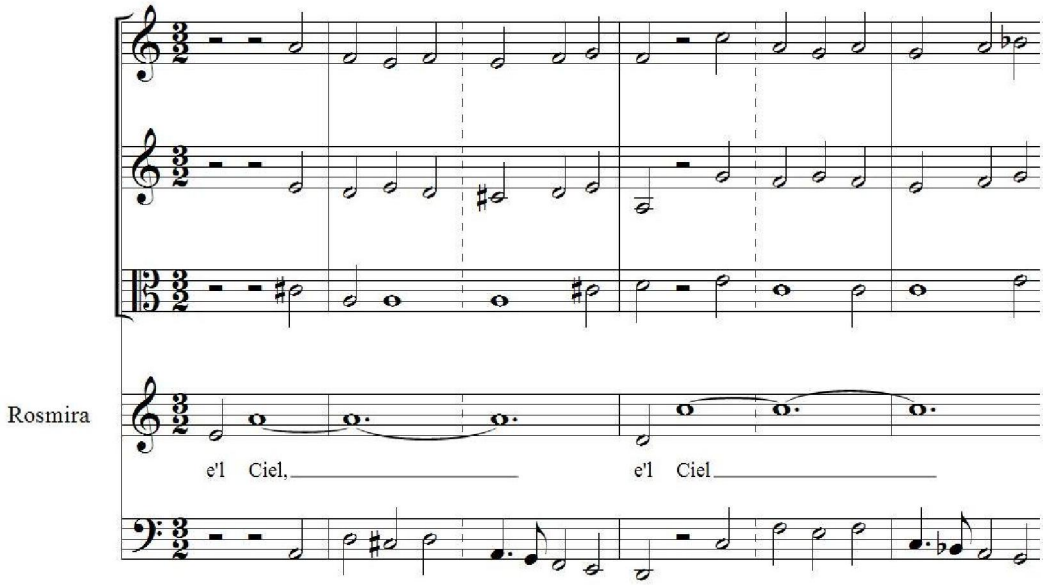



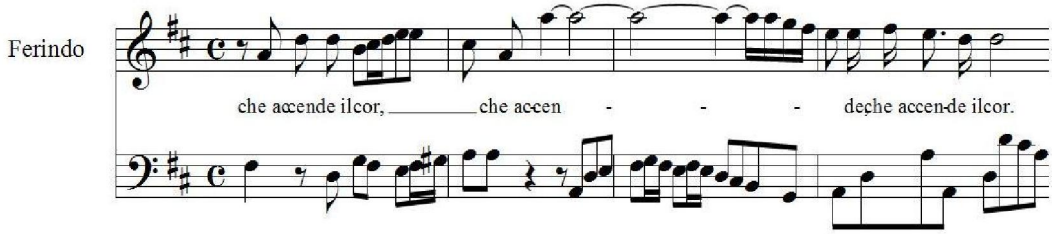
fig. 17: *Figlio*, c. 31

L'*incipit* dell'aria *Regio cenno mi dà legge* è caratterizzato da una lunghissima escursione melodica discendente, comune tanto alla parte vocale che al b. c., un 'imperio' che scende davvero dall'alto:

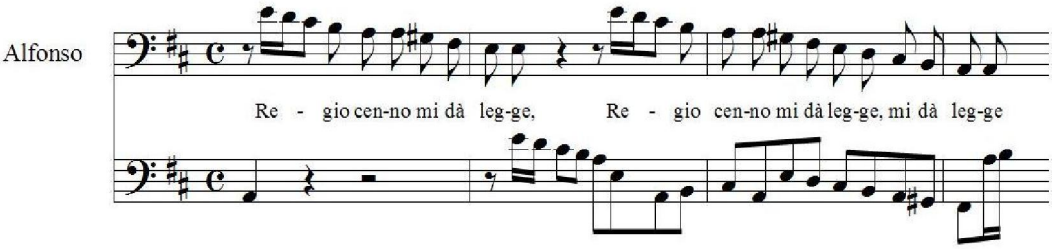
fig. 18: *Guerriera*, c. 198

Passando per un momento ai buffi, come da tradizione il loro eloquio è improntato ad una rapida declamazione sillabica, non di rado su una sorta di *recto tono* già esilarante di per sé:

fig. 19: *Trespolo*, c. 67

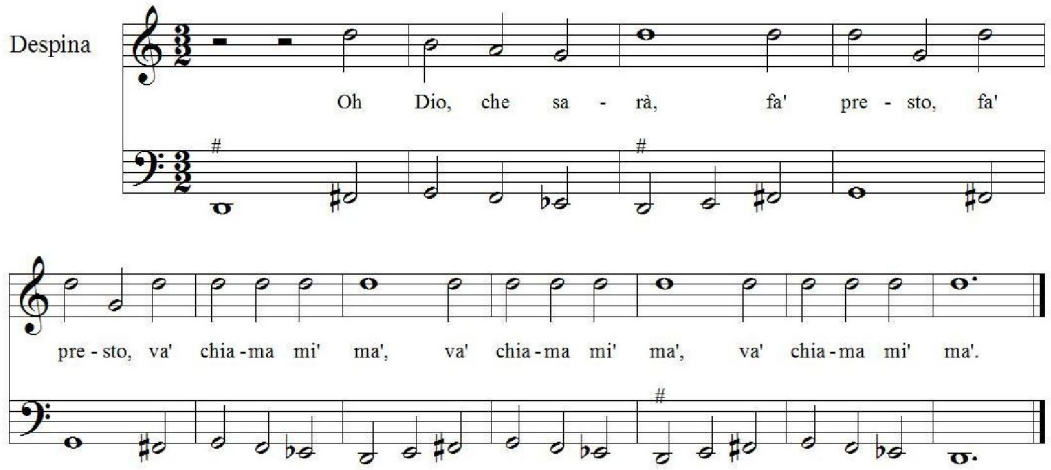
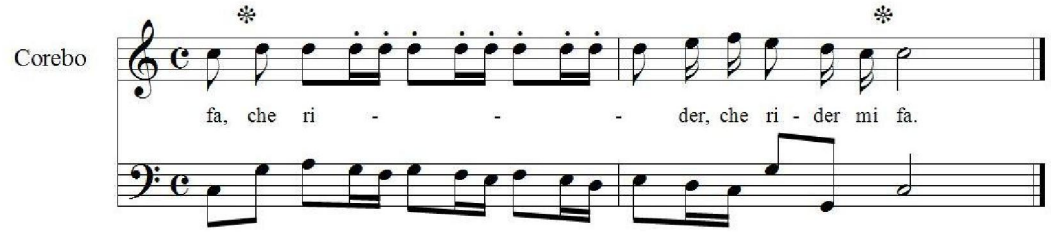



fig: 20: *Lisimaco*, c. 43[58]



[58] Si notino l'indicazione 'volante' di ripetizione, e soprattutto i puntini posti sopra la testa delle note, un *unicum* tra tutte le fonti consultate.

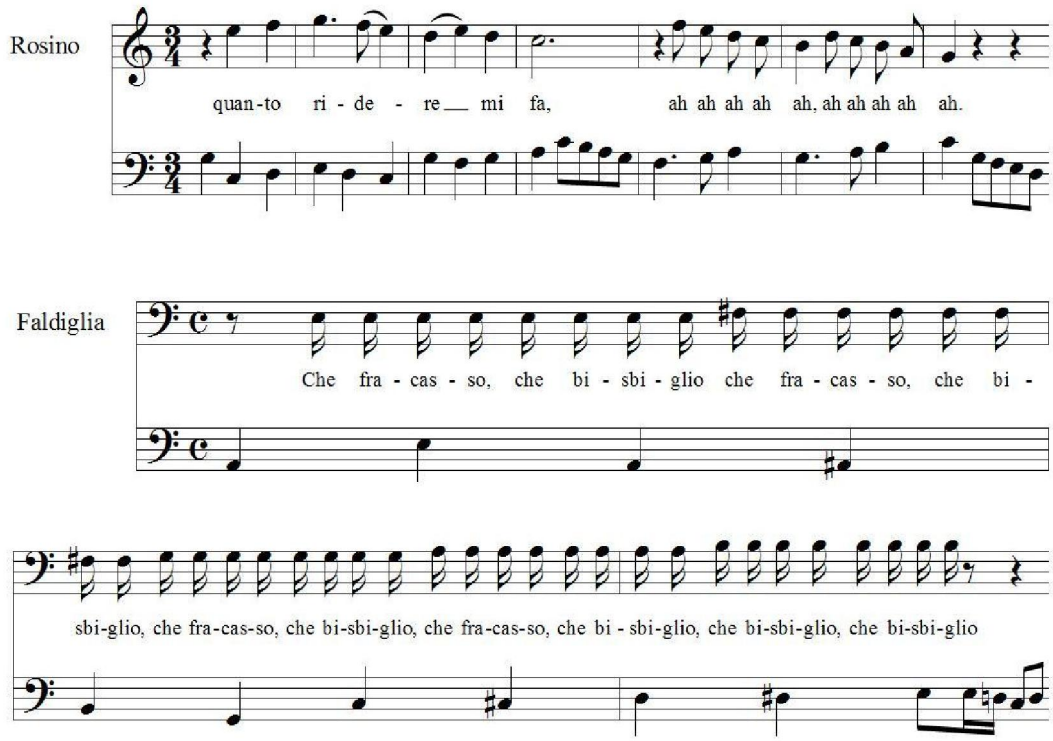
fig. 21 a/b: *Guerriera*, cc. 105 e 194v

La tipicità di questo procedimento è ulteriormente ribadita quando valga a connotare in senso comico personaggi che non ne avrebbero le caratteristiche 'istituzionali', come Lisetta, «sorella di Clori, amante di Eurillo»:

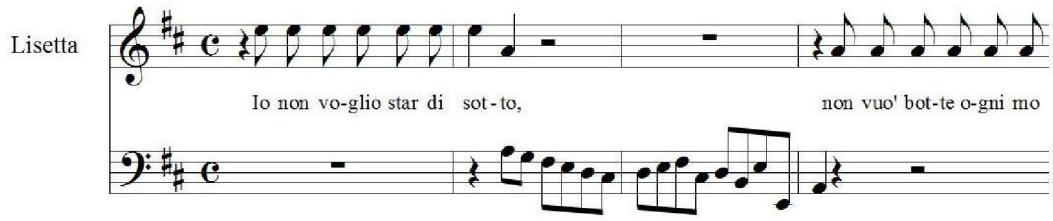
fig. 22: *Equivoci*, p. 95 e ss.

Sovente il basso cantante, o il tenore, si adagiano sulla linea del continuo, eventualmente ottavizzandolo, o sovrapponendosi per 3e o 6e parallele:

fig. 23: *Donna*, c. 185

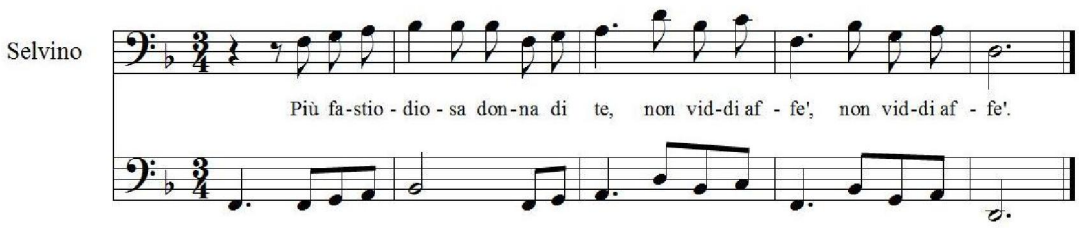



fig. 24: *Villeggiatura*, c. 233v

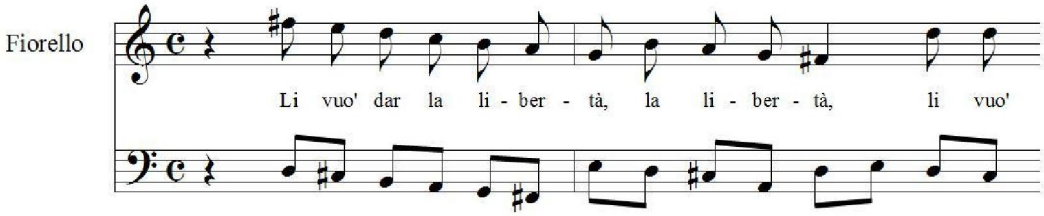
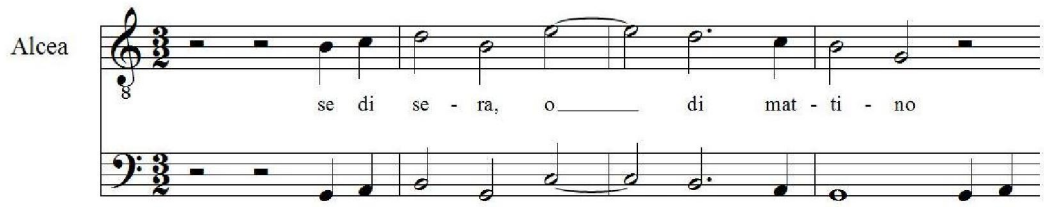



fig. 25: *Adalinda*, c. 69v



Per esprimere gli affetti più intensi e lancinanti si attinge a piene mani al 'vocabolario' espressivo dell'epoca, e intervalli eccedenti e diminuiti (specie la 7a discendente, eventualmente raggiunta per terze successive), così come cromatismi repentini, durezze e 'ligature' vanno a sottolineare le pene d'amore di eroi e regnanti, così come di servitori e tutori di bassa lega[59]:

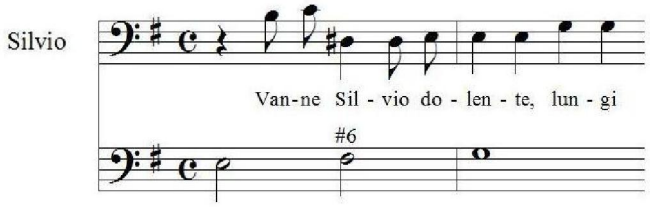
fig. 26: *Forza,* c. 4v

[59] Così ancora il buon Raguenet (*L'Illuminismo*, pp. 45-6): «Gli Italiani […] passano di continuo dal bequadro al bemolle e dal bemolle al bequadro, azzardano le cadenze più dure e le dissonanze più irregolari […] a volte su toni così irregolari da mettere tanta paura quanta sorpresa nell'animo dell'ascoltatore […]»; per un campionario di ess. tratti da repertori disparati si consulti AMBROSIO, *Affetti*, pp. 145-52.

fig. 27: *Adalinda*, c. 46

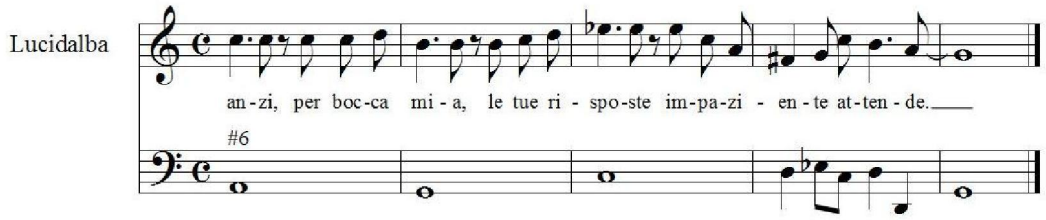



fig. 28: *Onestà*, p. 347

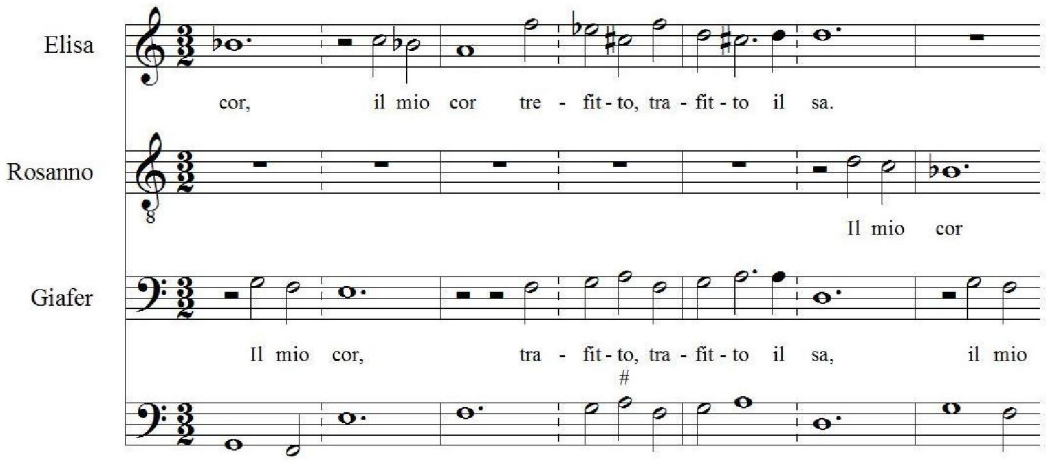



fig. 29: *Lisimaco*, c. 109v

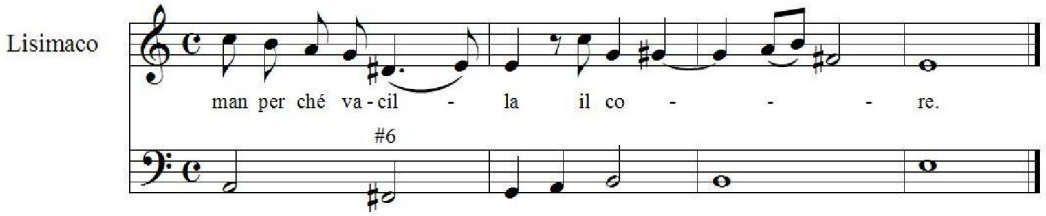



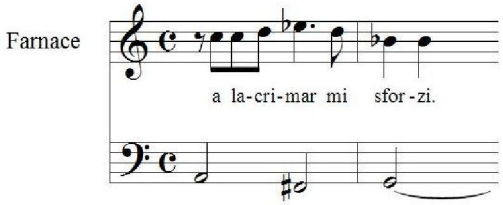
fig. 30: *Pompeo*, c. 129

Altrettanto variegato è, naturalmente, il catalogo di abbellimenti vocali, tra cui, a parte alcune «t» isolate[60] e tiratine di 3ª ascendente[61] o simili, le appoggiature di ogni genere la fanno da padroni, e non solo in cadenza:

fig. 31: *Girello*, c. 122

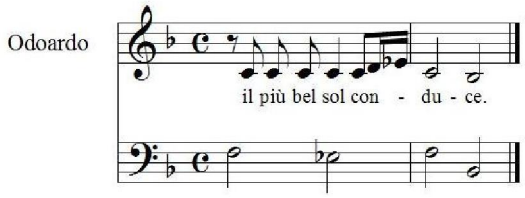



fig. 32 a/b: *Empio*, cc. 77 e 193

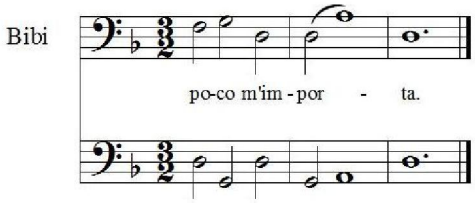
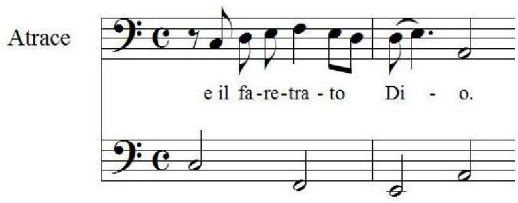



fig. 33 a/b: *Alcasta*, c. 132v e 134

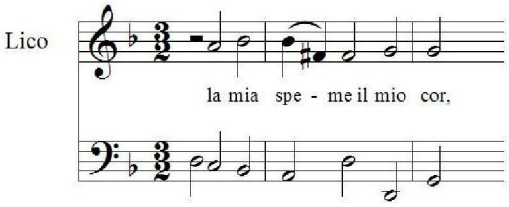
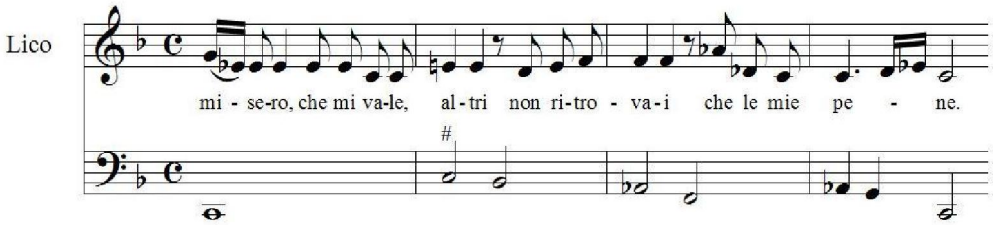
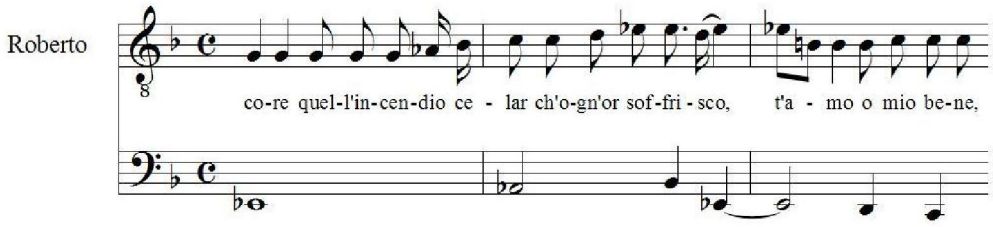



fig. 34: *Donna*, c. 73

[60] Alcuni ess.: *Scipione*, cc. 97v e 101 (*Sulla nave di speranza*, scritta da Stradella per la Quadrelli), *Donna*, cc. 131 e 141, *Padella* I, c. 76v, *Lisimaco* cc. 134v e 137.

[61] Si tratta di quegli abbellimenti che C. Ph. E. Bach, circa un secolo più tardi, chiamerà «Schleifern» ('strisciate', cfr. BACH, *Saggio*, pp. 129-34).

fig. 35: *Villeggiatura*, c. 26v[62]

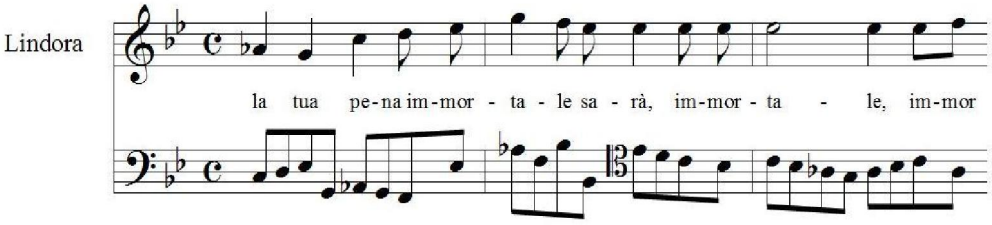



fig. 36 a/b: *Moro*, pp. 181 e 190

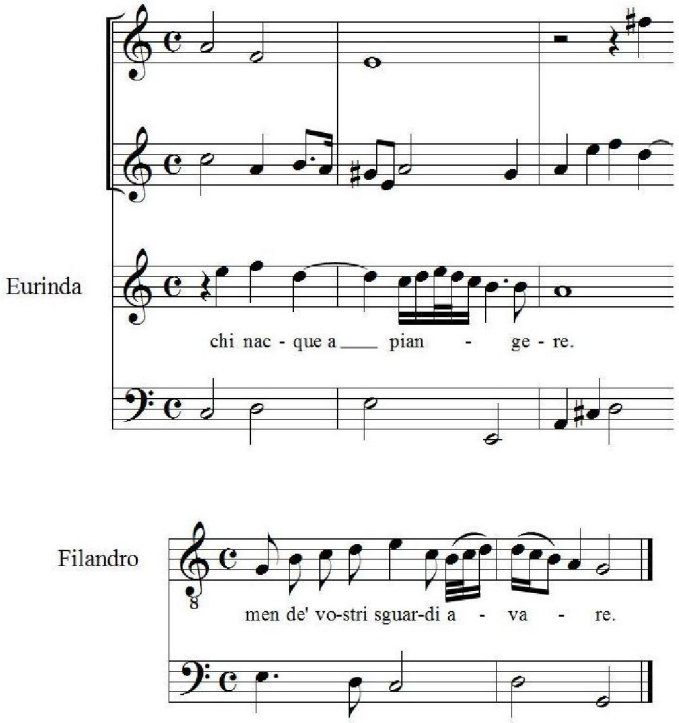
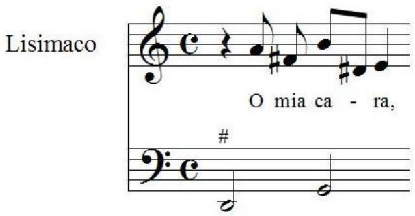



fig. 37: *Lisimaco*, c. 53

[62] Un procedimento similare si riscontra in *Adalinda*, cc. 55-6 (cfr. § 4.6, fig. 12).

Per le esclamazioni il salto preferito è, di gran lunga, quello di 4ª, ma non è certo l'unica possibilità:

fig. 38: *Empio*, c. 136

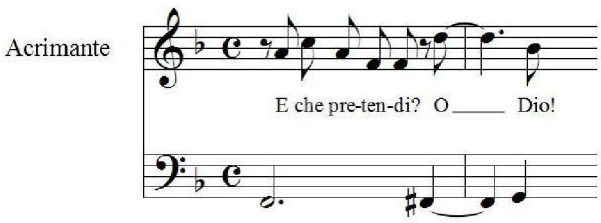



fig: 39: *Forza*, c. 51

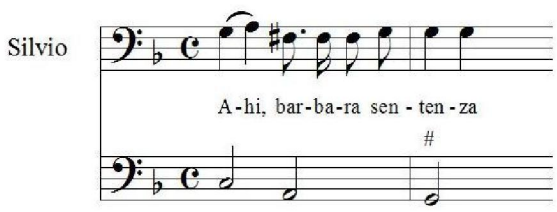



fig. 40: *Alcasta*, c. 108v

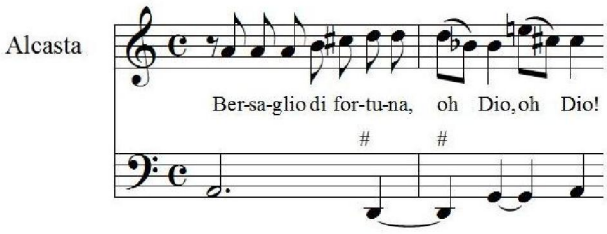
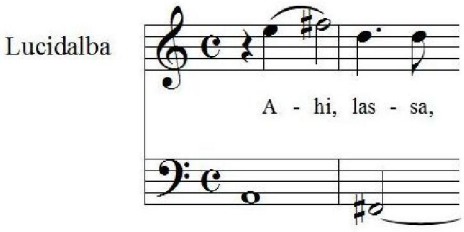



fig. 41 a/b: *Adalinda*, cc. 42 e 59



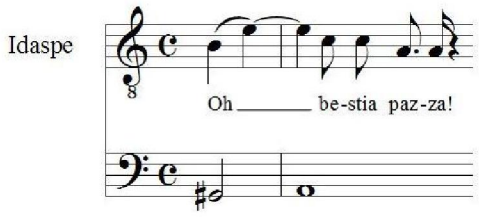


fig. 42: *Donna*, c. 87v

fig. 43: *Villeggiatura*, c. 237

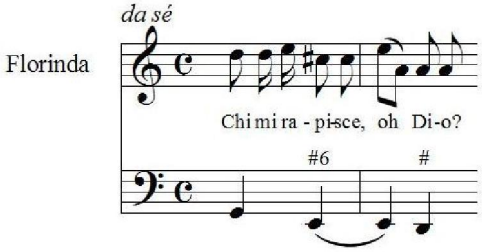
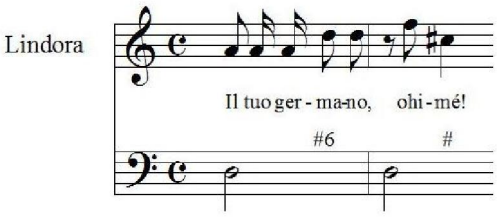
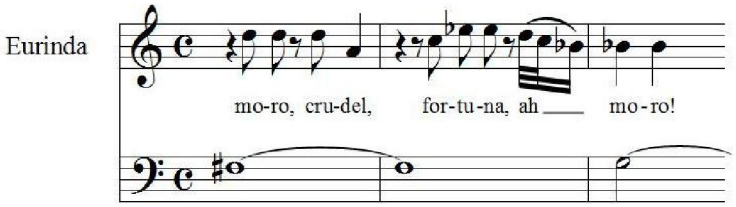



fig. 44: *Moro*, p. 105



Ad ogni modo, non mancano qua e là proposte alternative di esecuzione[63]:

fig. 45: *Empio*, c. 236v

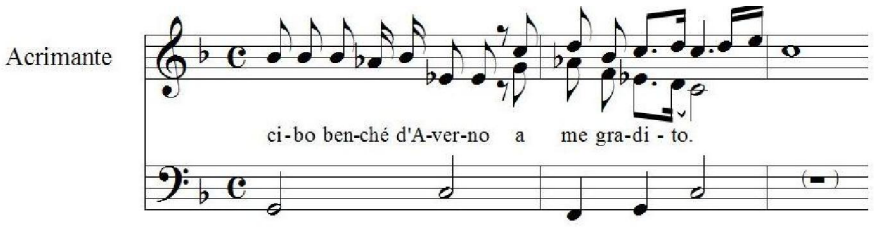



fig. 46: *Novello Giasone*, c. 36v

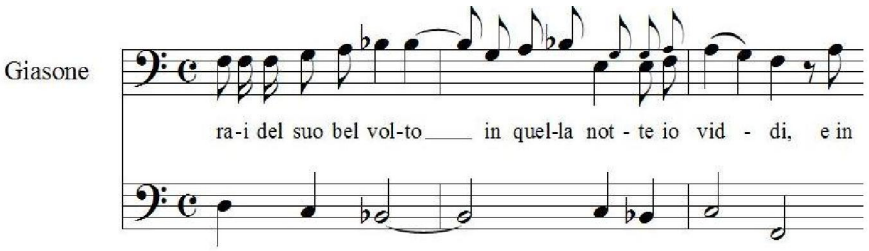
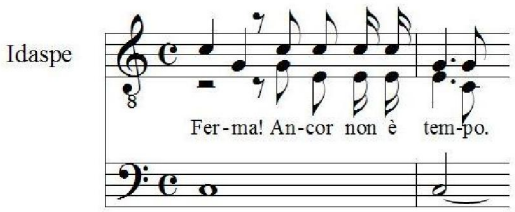



fig. 47: *Adalinda*, c. 16v

Le prescrizioni di dinamica, specie «Pia.[no]», sono disseminate un po' dappertutto nei manoscritti disponibili, con una frequenza in aumento col procedere degli anni[64]: si vedano, ad esempio, la *petite reprise* che chiude la scena I,20 dello *Scipione affricano*, scritta da Stradella per Angelica Quadrelli (fig. 48), la triplice enunciazione del tema dell'aria di Alcimena nel *Lisimaco* (fig. 49), le fioriture sottovoce più volte richieste ad Arsinda/Sergesto (fig. 50), o, l'estrema, quasi isterica frammentazione che Pasquini richiede a Lindoro nel bel mezzo di una tirata (fig. 51):

[63] Nell'aria di Costumia *Quanto gode il cor mio ridir non so* (*Padella* I,9), alla c. 48 una mano diversa ha annotato sul pentagramma inferiore una variante alla cadenza finale della 1ª sezione.

[64] Cfr., ad es., la battagliera aria di Medea aggiunta da Stradella al *Novello Giasone*, *Date all'armi, o miei pensieri*, che reca un «piano» alle cc. 204v e 207, o ancora la *Donna* (cc. 12, 41 e 79v) e gli echi ripetuti in *È troppo cimento* del *Lisimaco* (cc. 19-20v).

fig. 48: *Scipione*, c. 101

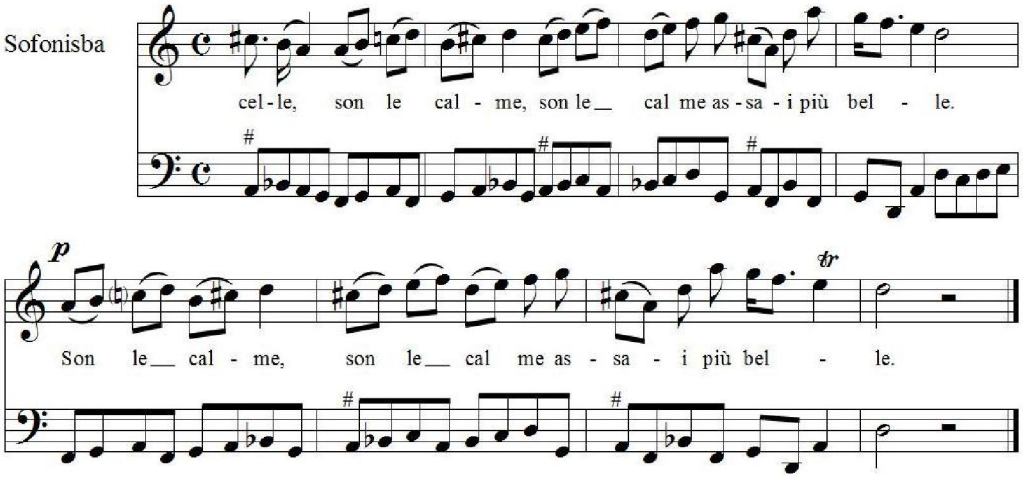


fig. 49: *Lisimaco*, c. 146v

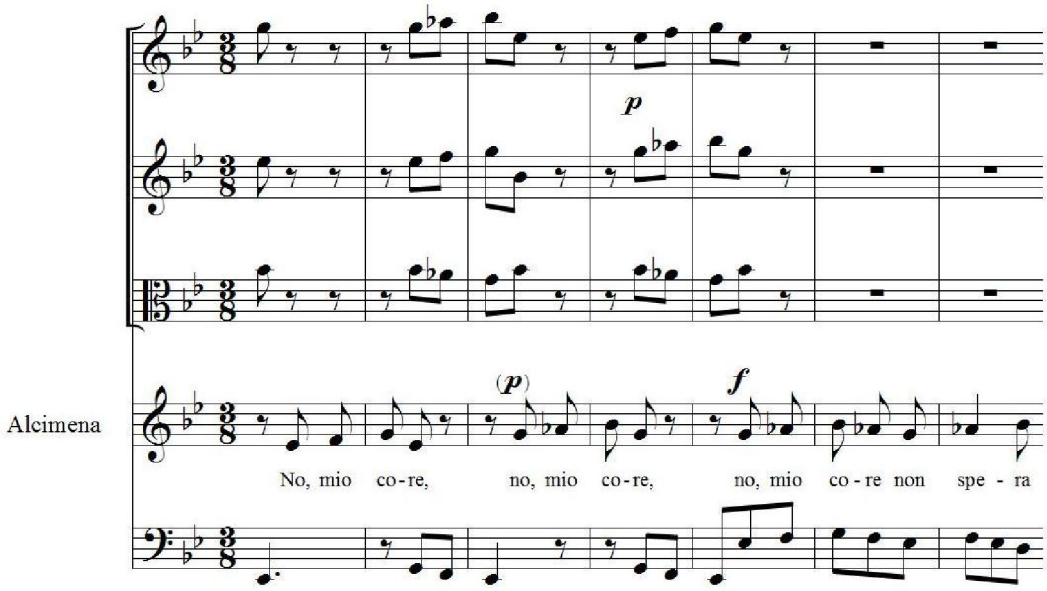


fig. 50: *Figlio*, c. 80

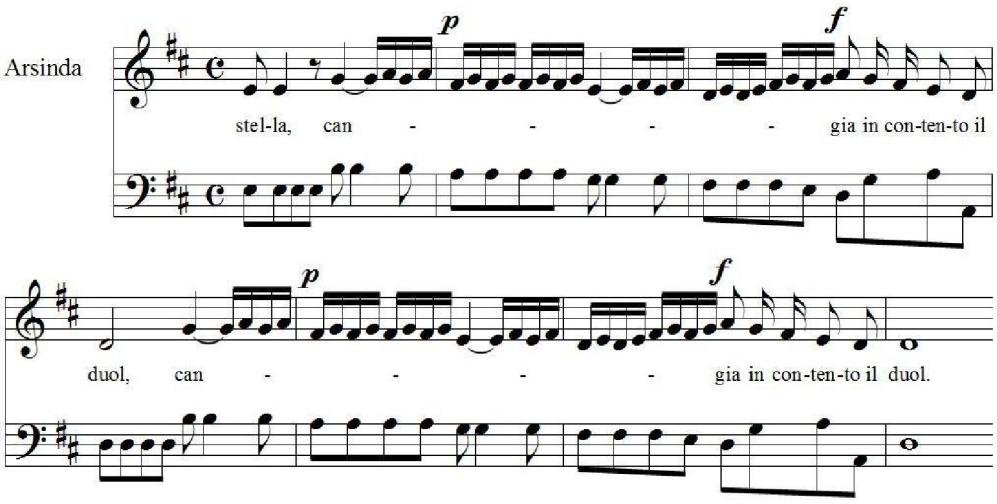
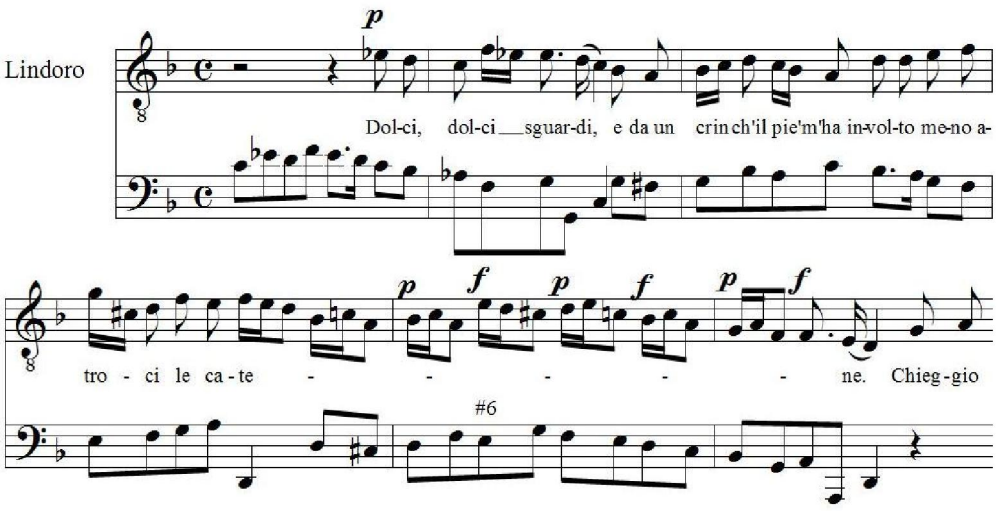


fig. 51: *Idalma*, c. 80v



Nel corso della stessa opera, ugualmente millimetrici sono a volte alcuni suggerimenti di agogica[65], mentre assai più raramente si rinvengono, anche altrove, indicazioni di prassi esecutiva, o relative al carattere da conferire ad un dato passaggio[66], così come all'intero brano:

[65] Un altro «ardito» si rinviene nella *Donna*, c. 150v, e in *Pompeo*, c. 174; nel duetto buffo aggiunto alla fine del I atto dell'*Elio Seiano* (cc. 94-9) una selva di indicazioni agogiche si avvicendano in rapida successione, tra cui un «allegro allegrissimo» a c. 97v; «[…] qui va prestissimo sino al fine» è indicato in *Moro* a p. 53.

[66] Nell'intenso recitativo di Rosaura, *Volgi l'indegno volto*, si alternano indicazioni quali «agitata» e «ad.[agio]» (*Tirinto*, cc. 121-121v).

fig. 52: *Idalma*, c. 12

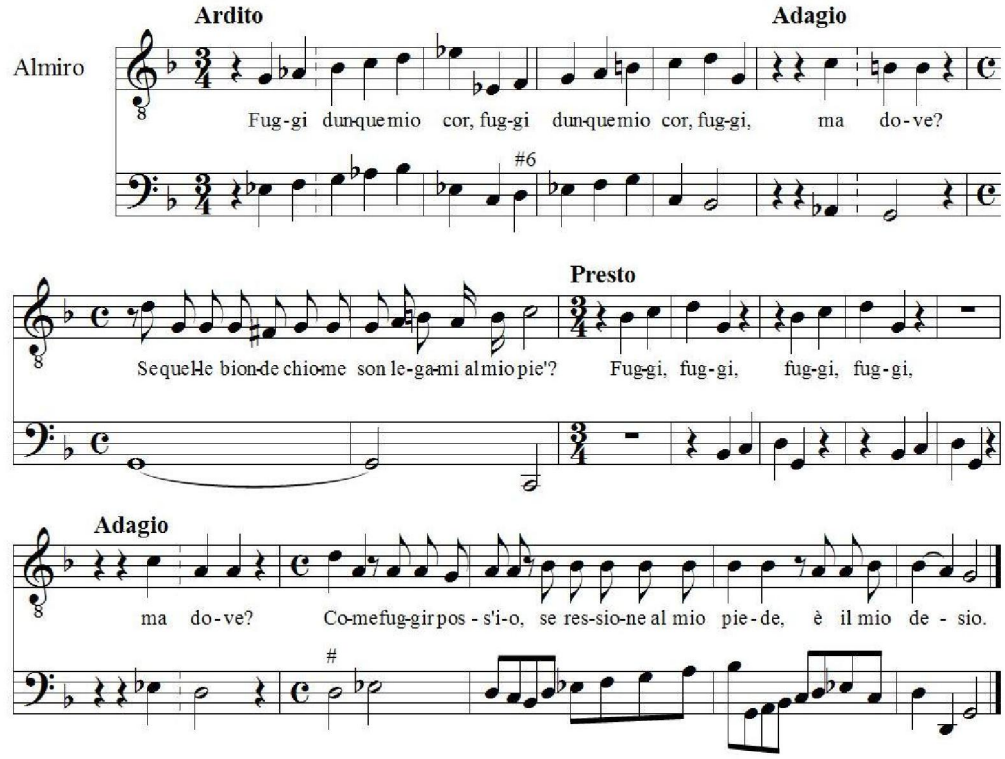



fig. 53: *Elio Seiano*, cc. 134v-135

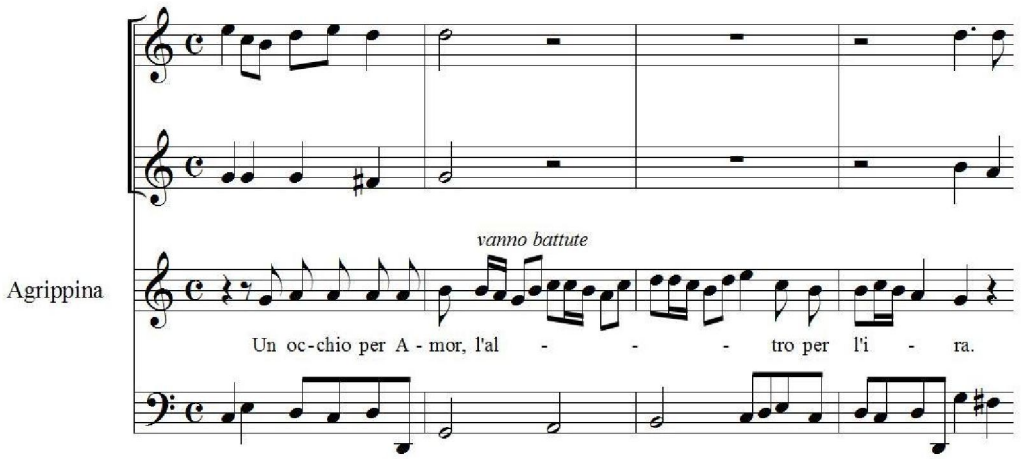
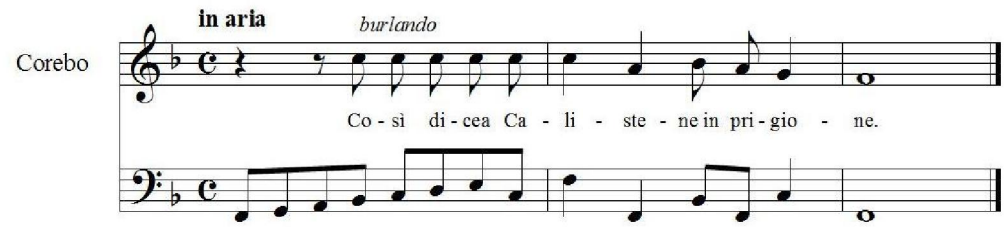



fig. 54: *Lisimaco*, c. 82

4.4 Organici strumentali

La definizione della dimensione e composizione interna delle compagini orchestrali nel Sei e Settecento è un campo di ricerca che impegna e appassiona da anni i musicologi di mezzo mondo, che si sono gettati a capofitto nella consultazione di archivi nobiliari, teatrali, e soprattutto ecclesiastici, alla caccia di liste e mandati di pagamento, avvisi, e quant'altro risulti utile allo scopo. A Roma, in particolare, la minuzia con cui è stata tenuta la contabilità presso cappelle e palazzi gentilizi ha chiarito parecchi dubbi in merito, rivelando spesso anche i nomi di musici e strumentisti coinvolti nella data celebrazione o occasione festiva, così come di quelli stipendiati continuativamente dalla casa: tra questi filoni di ricerca, quello relativo ai conti delle famiglie Barberini, Chigi, Rospigliosi, Borghese, Colonna, Pamphilj e Ottoboni si segnala per aver raggiunto, a oggi, risultati di un certo spessore[67]. Delle produzioni operistiche di quegli anni, tuttavia, non molto è rimasto, e per varie ragioni: l'altalenante attività di teatri grandi e piccoli ha impedito il formarsi di archivi più o meno stabili al loro interno, e se anche ciò fosse stato tentato, l'avvicendarsi delle gestioni, le frequenti ristrutturazioni, e soprattutto il degrado in cui versavano le sale durante i periodi di chiusura[68] avrebbero comunque contribuito a disperderne ogni testimonianza. Pertanto, se ad informarci degli aspetti più appariscenti di uno spettacolo (nomi e prestazioni dei cantanti intervenuti, macchine e apparati, *parterre* dei presenti) di solito sopperisce, per quanto confusionario e, spesso, contraddittorio, lo sterminato patrimonio archivistico superstite, riguardo la composizione delle masse orchestrali il discorso si complica, in quanto tale elemento non sembra sia mai stato di alcun interesse agli occhi dell'osservatore, corrispondente o gazzettista che dir si voglia[69].

Ad ogni modo, il documento più preciso al riguardo si colloca appena al di là del limite temporale prefissato, ma merita comunque tutta l'attenzione del caso: una serie di distinte di pagamento riferiscono come il DPM *Amore e gratitudine* di Ottoboni-Lanciani, dato al teatro della Cancelleria a partire dal 3 settembre del 1690, coinvolse, per nove gg. di prova e dieci recite, una striminzita orchestra di 5 violini (compreso il direttore Corelli), 2 viole, 2 violoni, 1 contrabbasso e 1 cembalo (più 2 trombe per il prologo)[70], incrementata, per sole due sere, di ben 16-4-7-4 archi e 1 trombone, in virtù degli

[67] Accanto ai contributi già citt., e a quelli di cui si parlerà a breve, si deve render conto del fatto che la ricerca non si sia arrestata in questi anni, essendosi allargata tanto alle annate più tarde della computisteria di questi casati, quanto agli archivi delle chiese oggetto del loro patrocinio.

[68] Si ricordi come lo stesso Tordinona, durante i quindici anni di chiusura forzata (1675-89), fosse stato adibito a granaio (vedi § 1.4).

[69] Neppure nell'eccezionale evenienza di un libretto come quello della produzione livornese del *Figlio delle selve* (1695), che riporta a fini encomiastici non soltanto i nomi delle «graziosissime dame dell'Accadem. del Cimento rappresentanti nel presente dramma i personaggi», ma anche la menzione di alcuni dei musici che «suonano nell'orchestra», si riesce a risalire alla composizione esatta della compagine strumentale: oltre al compositore Cosimo Bani e ad altri notabili, segnalati rispettivamente al 1° e 2° cembalo e al basso di viola, è indicato solo un tale «dott. Antonio Ribotti con diversi virtuosi il rimanente degl'altri instrumenti».

[70] Cfr. MARX, *Ein neuer Fund*, pp. 46-7; come di consueto, la doc. d'archivio (cit. per esteso in MARX, *Die Musik*, p. 126) interessa per lo più il novero dei musicisti straordinari, pagati solo per la singola produzione: aggiungendo a questi le presenze dei membri del «rollo della famiglia», ossia i violinisti Arcangelo Corelli e Matteo Fornari, e il violonista Giovanni

strumentisti «aggiunti per la Sinfonia nella Pastorale»[71]. La necessità di allargare la compagine sarà stato imposto al cardinal Pietruccio dall'importanza degli intervenuti (probabilmente, il pontefice zio e qualche cardinale del collegio): il secondo resoconto è infatti quasi del tutto aderente a quello, datato appena qualche mese addietro, relativo al «concerto di Sua Santità nel venire alle 40. hore in S. Lorenzo in Damaso», la chiesa di famiglia, in cui però il cembalo figura sostituito da 5 «arcileuti»[72]. Questi numeri sono addirittura superati da quelli relativi alla contabilità di alcuni oratori patrocinati dai Pamphilj negli anni '80, una progressione che raggiunge cifre davvero importanti[73]. Tuttavia, l'unica commedia di cui sia rimasta qualche traccia nella documentazione archivistica è *La vita è un sogno di notte*, che inaugura nel 1684 l'attività del teatro di famiglia al Corso: appena due distinte di pagamento riferiscono della presenza, accanto ai cantanti Francesco M. Tamburrino, al «Penicuolo» e a un non meglio precisato tenore Francesco, di soli cinque strumentisti (tra cui il solito duo Corelli-Fornari ai violini), e della copiatura di una parte per il liuto[74].

Se le dimensioni delle produzioni oratoriali accarezzano il dichiarato (e illustrato) 'gigantismo' di alcune accademie e serenate celebrative all'aperto[75], così come di altre occasioni solenni in chiesa[76], si capisce quanto sia difficile, in merito all'opera, trarre delle conclusioni ragionevoli con tracce così sbiadite e parziali[77], tanto più che nessun dato ci informa della prassi in auge presso il gran teatro di Tordinona, dove si può ben credere quanto il suono di una mezza dozzina di strumentisti si sarebbe potuto smarrire nel vuoto della sala. Tuttavia, lanciando un occhio all'esperienza veneta, non è che i numeri cambino granché: nel 1659 al S. Cassiano si registrano 9 strumentisti in tutto, la metà dei quali

---

Lorenzo Lulier (MARX, *Die Musik*, pp. 123-4), si raggiunge il numero effettivo di partecipanti ad ogni esecuzione. Si tenga conto, infine, di come «non necessariamente un principe o altro titolato remunerasse sempre in denaro ogni singola prestazione» (MORELLI, *La virtù*, p. 29).

71 MARX, *Die Musik*, p. 126; è possibile che in questo contesto il termine 'sinfonia' sia adoperato quale sinonimo di 'orchestra', anche se non si può escludere *a priori* che l'esigenza di rimpolpare l'organico abbia riguardato soltanto i pochi minuti di musica dell'introduzione (di cui, tra l'altro, non è rimasta traccia nella partitura conservata in D-Hs, M A/709). Si noti infine come la proporzione tra violini e resto degli archi si mantenga sempre intorno al rapporto di 1:1, in linea con quanto già rilevato a suo tempo da HANSELL, *Orchestral Practice*, p. 399.

72 MARX, *Die Musik*, p. 124.

73 Questo il quadro sintetico degli orchestrali aggiunti a queste produzioni (MARX, *Die Giustificazioni*, pp. 145-58): *Il sacrificio d'Abel* (1681): 7-3-1-1, arciliuto e chitarra; *S. Maria Maddalena* (1685): 15-6-5-3, 2 liuti e 1 cembalo (Pasquini); *S. Maria maddalena de' Pazzi* (1687): 29-8-11-5, 2 trombe, 1 trombone e 3 liuti; *S. Beatrice* (1689): 40-10-17-7, 2 trombe, 1 trombone, 1 liuto. Il fratello Gian Battista stipendiava una propria personale cappella, incaricata, tra l'altro, delle funzioni da tenersi in S. Agnese in agone, la cui documentazione, emersa di recente, restituisce dati affini a quelli testé proposti: si vedano, ad es., il *Te Deum* del 1683, in cui sono annoverati 28 archi, 4 organi, 2 tromboni e un arciliuto per sostenere una quarantina di cantori distribuiti su due cori, o la «Disputa delli Signorini in Collegio Romano […] in occasione della Nascita del figliolo del Re d'Inghilt.ra» (6.IX.1688), in cui intervengono addirittura 24 violini, 8 violette, 12 violoni e 2 trombe (cfr. NIGITO, *La musica*, pp. 264-6 e 315-7).

74 MARX, *Die Giustificazioni*, p. 147.

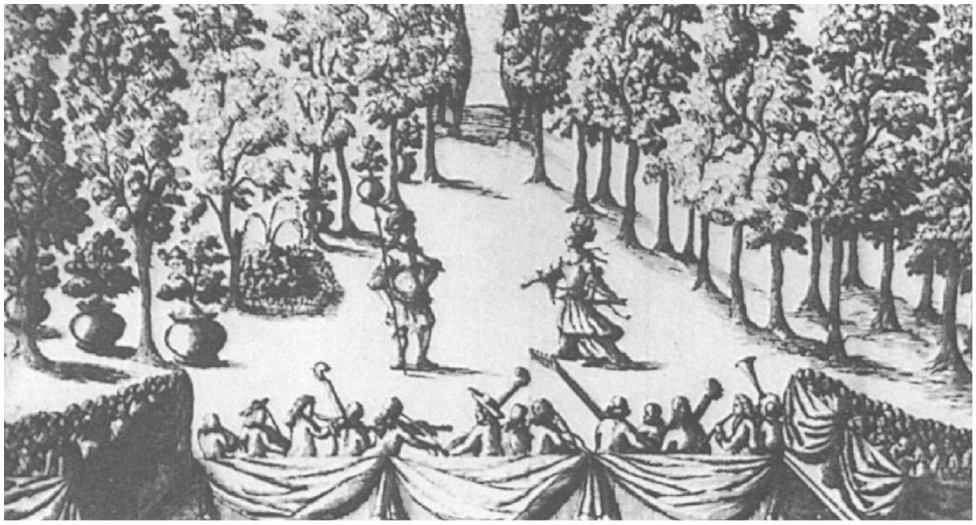
75 Un avviso riporta, ad es., la notizia del concorso di «66 instrumenti» nel giardino del card. Rospigliosi per una serenata notturna nell'estate del 1687 (cfr. STAFFIERI, *Colligite*, p. 77): si tratta di ben poca cosa in confronto ai 150 diretti da Corelli nella celebre *Accademia per musica* data a Palazzo Riario nello stesso anno,in onore di Giacomo II d'Inghilterra (PIPERNO, *Le orchestre*, pp. 49-60), sempre che non si tratti di un'esagerazione. Per qualche raffronto iconografico si rimanda a SPITZER, *The Birth of the Orchestra*, pp. 12-4 e 20.

76 Al *Te Deum* di ringraziamento per la recuperata salute del Re Sole, a S. Luigi dei Francesi nel 1687, secondo una relazione a stampa intervennero «50 strumenti d'arco», ma è probabile che la consistenza reale dell'orchestra si sia aggirata intorno alla metà della cifra (cfr. MORELLI, *Alle glorie*, pp. 163-4).

77 Una lista relativa agli intermedi della *Verità riconosciuta* di Berneri (1678) menziona poco meno di una decina di orchestrali (per il dettaglio, si veda MORELLI, *La virtù*, p.28).

destinati al continuo, mentre per il *Ciro* di qualche anno dopo ai SS. Giovanni e Paolo la compagine si accresce di appena un'unità[78]. Nel libretto della ripresa veneziana degli *Equivoci nel sembiante* (1690) è contenuta un'incisione che raffigura la scena e un'orchestra di 13 musicisti, tra cui si distinguono non più di 2 violini, 3 bassi e un arciliuto, e qualche fiato[79].

fig. 1: *Gl'equivoci nel sembiante*, Venezia, 1690



Se l'uso dei teatri veneziani fosse davvero quello di suonare a parti reali, senza raddoppi, riempiendo piuttosto le fila del basso continuo con almeno 2 strumenti a pizzico e 2 clavicembali, allora si può ben ipotizzare quanto i numeri dei promemoria capitolini si possano estendere anche alla coeva produzione mercenaria. D'altronde, concordanze in tal senso si posso reperire anche in altre piazze: per la rappresentazione del *Sidonio* di Giuseppe Giacomini (Firenze, Casino di S. Marco, dicembre 1680), le note di Bernardo Pasquini furono affidate ad una compagine comprendente 2 violini, 2 viole, 1 basso di viola, arciliuto, 2 cembali, 1 tromba e due strumentisti ai tamburi[80].

Riguardo la composizione interna di queste orchestrine, non ci sono dubbi che fossero basate su strumenti della famiglia della viola da braccio, sebbene l'esplicita dicitura «violino» compaia assai di rado nelle fonti[81]. Piuttosto, fanno un po' riflettere alcune circostanze isolate in cui, al posto delle consuete chiavi di sol, i pentagrammi superiori siano occupati da chiavi di soprano[82], o di mezzosoprano, ma,

[78] La media che risulta dai pochi dati a disposizione risulta lontanissima dai 40 musicisti citt. dal *Mercure galant*, in merito al *Nerone* del S. Giovanni Grisostomo del 1679, senz'altro un'esagerazione (cfr. ALM, *Theatrical*, pp. 247-50); altre liste, per lo più collidenti con queste, sono riportate da GLIXON & GLIXON, *Inventing*, pp. 222-4 e 350-2.

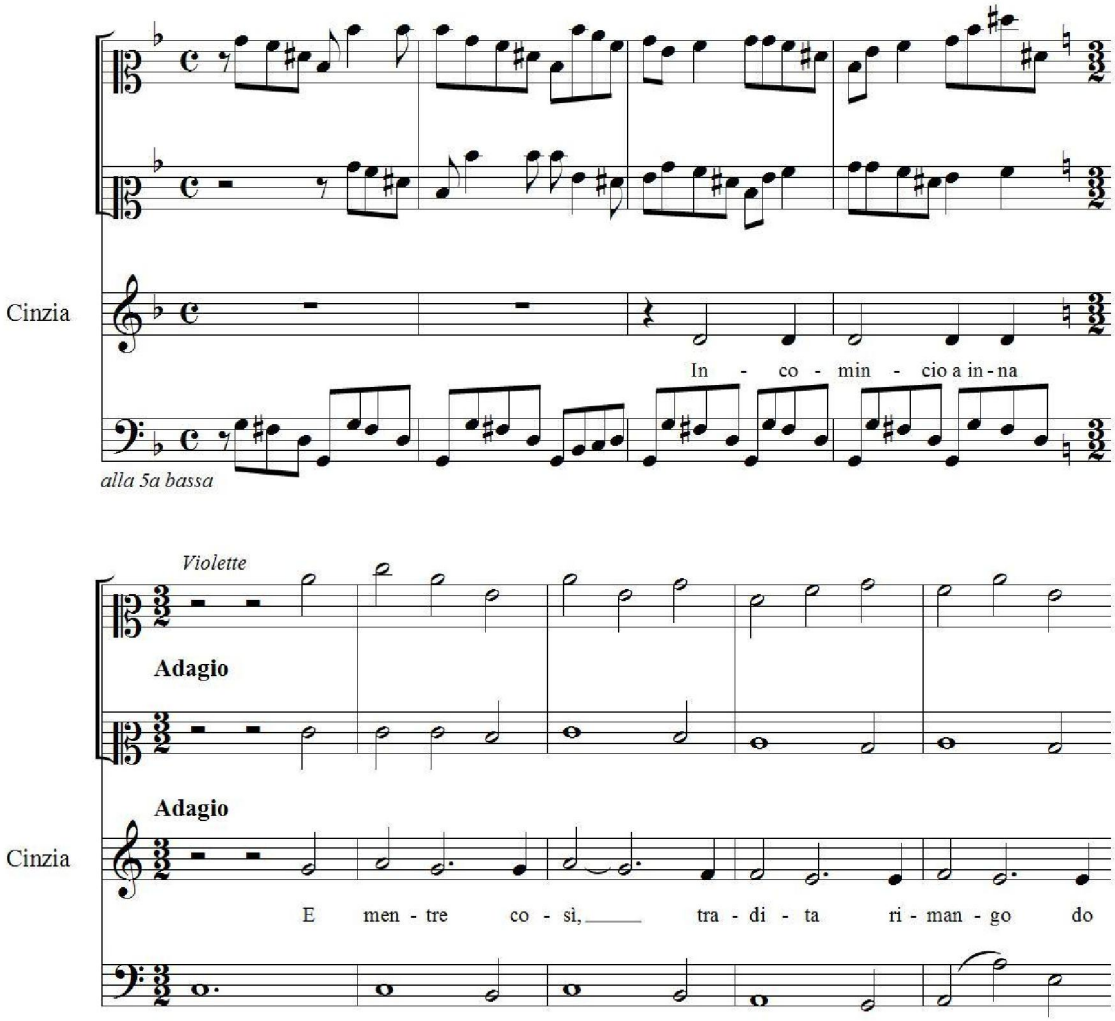
[79] Secondo SPITZER, *The Birth of Orchestra*, pp. 20-1, è possibile che non si tratti di una raffigurazione del tutto realistica.

[80] MORELLI, *La virtù*, p. 161.

[81] Cfr., ad es., *La forza d'amore*, c. 67v.

[82] Negli *Equivoci* c'è un'unica ricorrenza, *Fredda tema, sospetto e rigor*, p. 55, di fatto la 1ª aria accompagnata dell'opera: solo la partitura in I-Rsc, Ms. 308, ripristina le consuete chiavi di violino. Nel ms. I-Rvat, Chigi Q.VI.96, anche l'aria *Adalinda infelice* (cc. 32-34v) è accompagnata da due strumenti acuti in chiave di soprano, e altri due righi vuoti sono segnati in tenore: il brano (come il resto della fonte) è pieno di cancellature, e probabilmente attesta una fase del processo redazionale in cui Agostini stava decidendo se allargare la *texture* dell'accompagnamento; ad ogni modo, anche il ms. estense normalizza il tutto con delle chiavi di violino (cfr. c. 30 e ss.). Anche *Fato rio, stelle nocenti* , sc. I,7 delle *Reciproche gelosie* di Alessandro Melani (Siena, 1677) presenta due pentagrammi strumentali in chiave di soprano (per ulteriori informazioni su quest'opera si veda § 1.3).

almeno in quest'ultima evenienza la soluzione del *rebus* è già contenuta nella fonte:

fig. 2 a/b: *Padella*, I, cc. 42v-46 e III, cc. 8v-9

L'indicazione «violette» riportata nel secondo esempio, infatti, elimina ogni titubanza nell'assegnare a questi strumenti l'esecuzione dell'arietta monostrofica *E mentre così*[83], e, al contempo, incoraggia a fare altrettanto riguardo l'aria *Incomincio a innamorarmi* (che, guarda caso, manca della quarta parte strumentale)[84] e, in generale, in tutto il resto dell'opera, per lo più segnata in doppia chiave di violino, mezzosoprano e basso. Diversamente, la presenza di una linea di basso continuo acuta, eccezionalmente scritta in tenore (*Chi permette alle figliole*, III, cc. 60-61v), è da intendersi come un semplice accorgimento di scrittura, coerente con la prassi coeva.

In rarissime occasioni il basso si sdoppia in due linee, probabilmente per offrire al continuista dei suggerimenti per la realizzazione, ma non è escluso che tali aggiunte possano riguardare anche qualche collega dell'orchestra:

[83] Il brano si ripresenta ancora più avanti, alle cc. 12v-13v e 16-17, ma recante testi diversi.
[84] Ci sono comunque altri brani accompagnati a 3 parti, come, ad es., *Tacete, partite* (I, cc. 3-4), *Dir che vago il mio sembiante* (II, 5v-9v), e pochi altri.

fig. 3: *Guerriera*, c. 164v

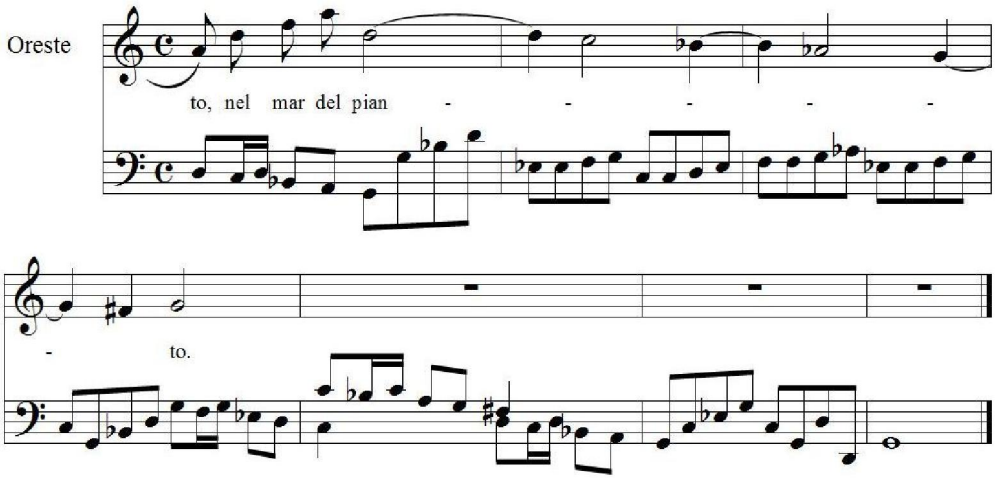


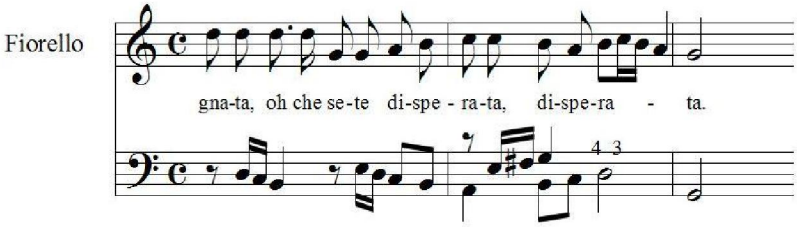
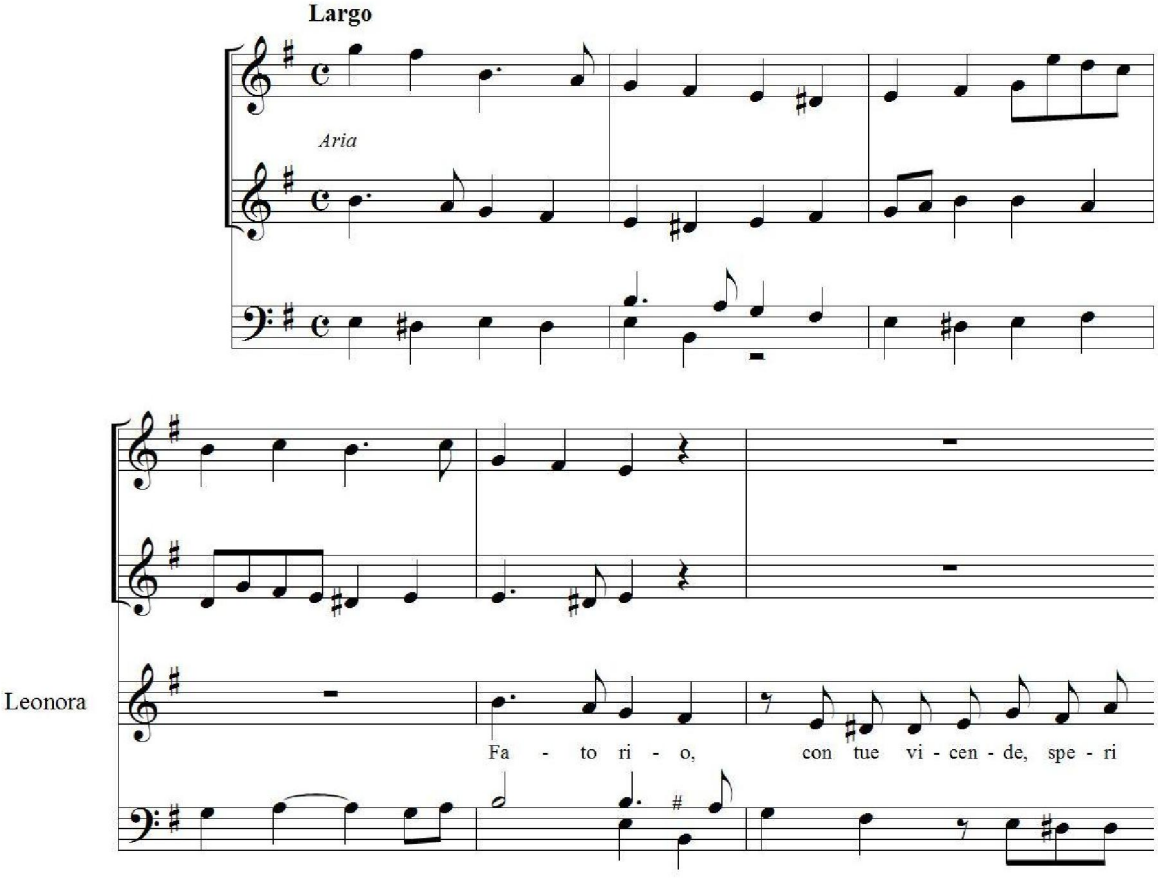
fig. 4 a/b: *Villeggiatura*, cc. 16v e 62

In un passaggio dell'*Onestà*, l'intenzione di spegnere lentamente l'ultima frase di un'aria richiede l'esclusione del clavicembalo[85]:

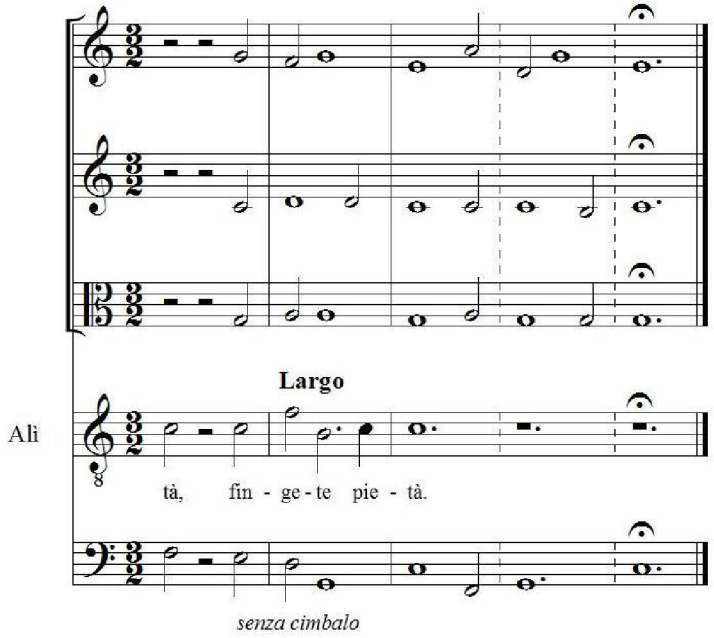
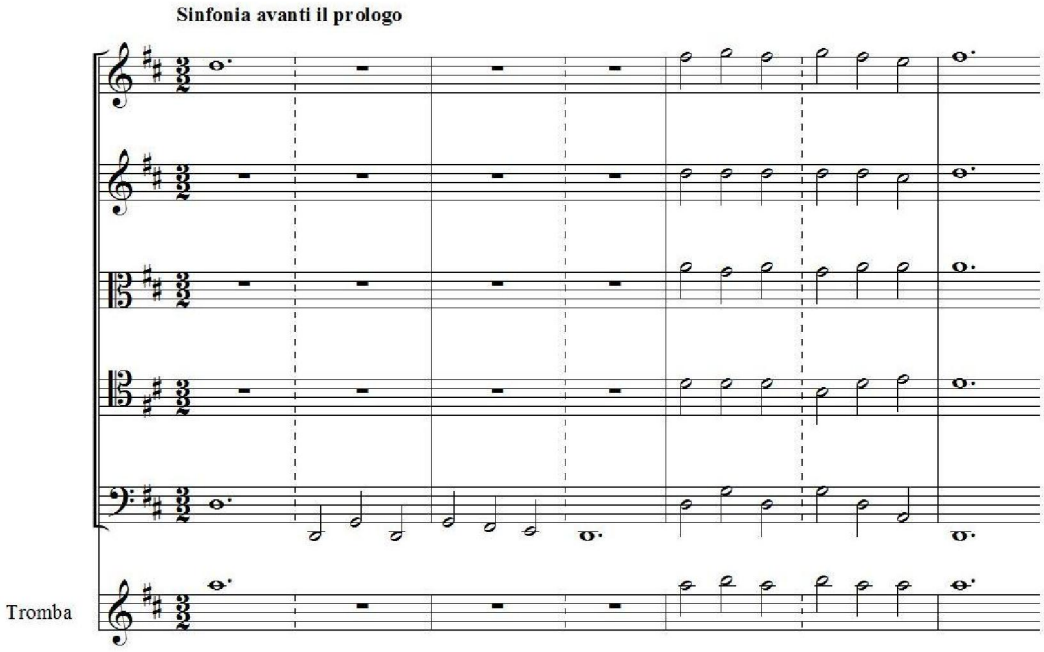
fig. 5: *Onestà*, p. 537

Qua e là c'è pure spazio per qualche suggerimento di prassi esecutiva:

fig. 6: *Girello*, c. 199

[85] Ancora nelle *Reciproche gelosie* (II,5, *Prenda posa dormendo*) si rinviene il seguente suggerimento per il continuo: «qui si tocca un tasto solo». La melodia di *Quanto fa la simpatia* (*Padella*, I, c. 83v e ss.), cantata dal basso Gordiano, è costantemente presentata in posizione antitetica all'orchestra e senza alcun sostegno strumentale, salvo che nelle ultimissime battute, un es. unico nell'intero repertorio analizzato: è probabile si tratti, in questo caso, non di un vezzo compositivo, ma di un'economia di scrittura (del tipo di quelle che si rinvengono un po' ovunque nel ms. in questione), e che il raddoppio del b. c. (come mostrato in alcuni ess. del § 4.3) sia sottinteso, almeno fintantoché questo non diverga dal basso cantante (come avviene in conclusione del pezzo). Un discorso analogo spiega la 'scomparsa' dell'accompagnamento dalle 2e strofe di diverse arie (I, cc. 66v-70v; II, cc. 19v-26v; III, cc. 49v-50v), per il resto identiche alle precedenti: la ripetizione si dà per sottintesa.

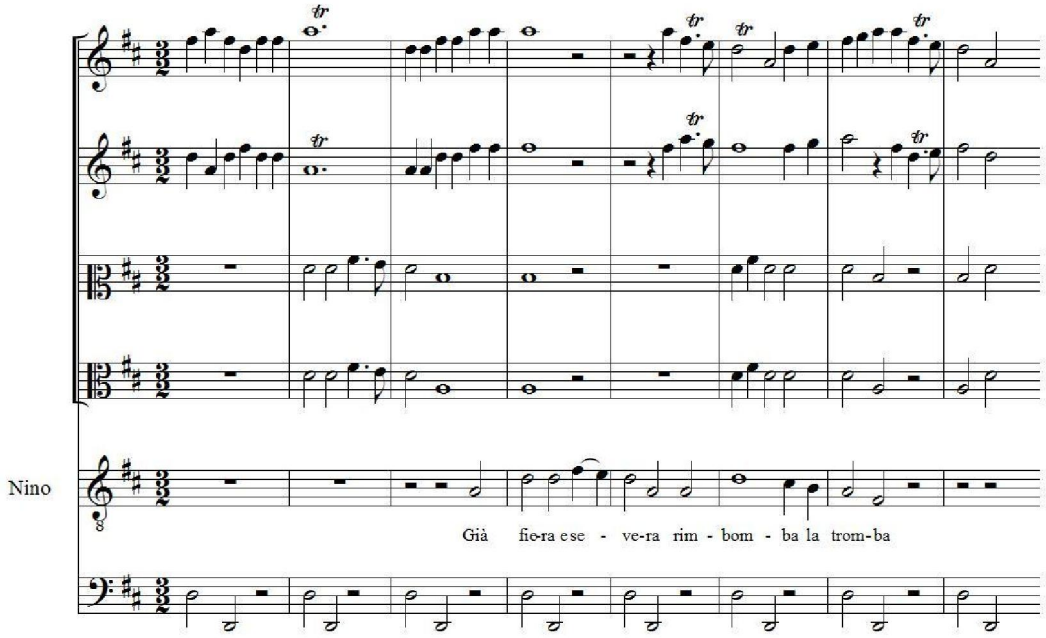
Un discorso approfondito meritano gli ottoni: a differenza del trombone, la cui presenza emerge solo dalla documentazione archivistica, l'indicazione «tromba» figura in calce a diverse partiture. L'importanza e la frequenza con cui questo strumento sia impiegato a Roma, e non solo, sono note da tempo, ma val la pena, anche in questo caso, passare in rassegna qualche passaggio emblematico: nel prologo del *Tito*, ad esempio, è evidente che la tromba sia stata aggiunta in un secondo momento, come si evince, nell'autografo stradelliano, dalla posizione del rigo in fondo alla pagina, dalla scrittura con inchiostro differente e dalla condotta melodica un po' sacrificata e ripetitiva, derivante dalla necessità di evitare urti e movimenti proibiti con le altre cinque parti, già scritte, della sinfonia.

fig. 7: *Tito*, Prologo, c. 72[86]



[86] È assai plausibile ipotizzare, in questo contesto, il raddoppio del basso da parte del trombone, al fine di amplificare la connotazione infernale di questo brano.

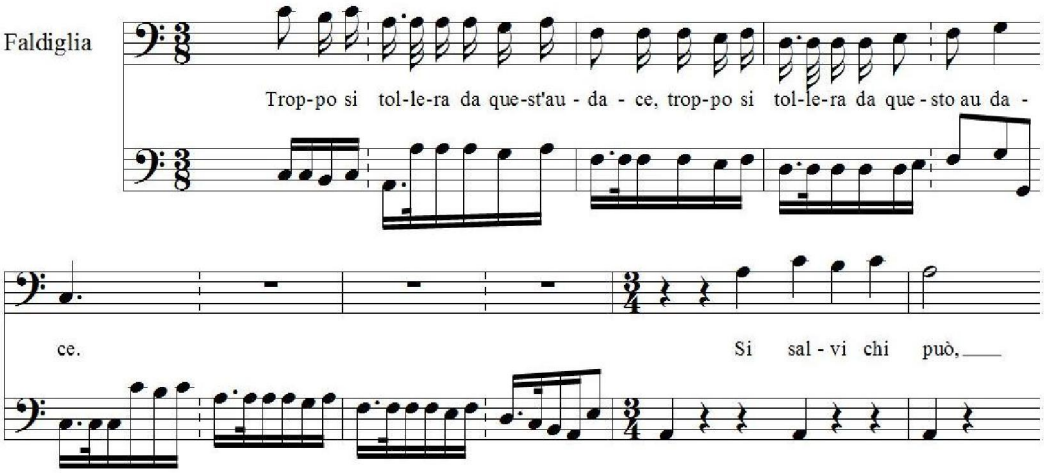
Anche il prologo dell'*Adalinda* (cc. 1-10) presenta una parte indipendente di tromba, che persiste nelle successive riproposizioni del ritornello[87]; nella *Gelosa di sé stessa* l'aria «Mi brilla di contento» è definita «Aria allegra con tromba, VV. in unis.» (cc. 23-5v). In altri titoli la presenza di questo strumento si può sospettare sulla base del testo o dell'idiomaticità di alcune figurazioni melodiche strumentali, come nel caso della scena di follia di Nino, in cui i riferimenti alla guerra si sprecano:

fig. 8: *Trespolo*, c. 86v

Il collegamento con le percussioni non è comunque un'esclusiva del *Trespolo*: nell'*Arsate*, «trombe e timpani» accompagnano lo sbarco di Singere (I,15), e anche nell'*Arianna* «si ode strepito di trombe, e tamburi in lontananza» (I,18); in ogni caso, nonostante l'abbondanza di riferimenti nelle fonti librettistiche[88] non è detto che al richiamo testuale corrisponda sempre un rispecchiamento sonoro concreto[89].

Prima di concludere, qualche accenno ad esempi di musica… 'concreta': nella grotta di Vulcano si esegue una «Sinfonia dove si battono tanti colpi [d'incudine] quante son le note» (fig. 9), ed è possibile che anche il «rumore di spade, che mostrino d'esservi abbattimento, e rissa», richiamato nella scena II,11 della *Guerriera*, sia da prodursi dentro il palco a tempo di musica (fig. 10):

[87] Cfr. § 4.8.
[88] Questi, in breve, altri ess. del genere: *Donna*, «Scuote canora tromba» (prologo); *Falso nel vero*, «Sinfonia di trombe mentre segue lo sbarco» (I,7); *L'amante del suo nemico*, «Con tromba festiva | Rimbombi la terra | Di lieto fragor […]» (I,8).
[89] Sull'impiego della tromba nei balli teatrali veneziani si veda Cfr. ALM, *Theatrical*, pp. 252-4.

fig. 9: *Scipione*, c. 102v

fig. 10: *Guerriera*, cc. 103-103v

4.5 Recitativi e ariosi

Diversi studiosi si sono occupati, negli anni passati, della sostanza musicale che permea i recitativi delle opere secentesche, specie veneziane[90], e, di fatto, non sembra che i compositori romani si discostino granché dai dettami dell'estetica dominante: in questa sede ci si limita pertanto ad illustrare alcune linee di tendenza che interessano il ventennio considerato, soffermandosi comunque sui casi degni di nota.

4.5.1 Linea vocale, procedimenti armonici e cadenze dei recitativi

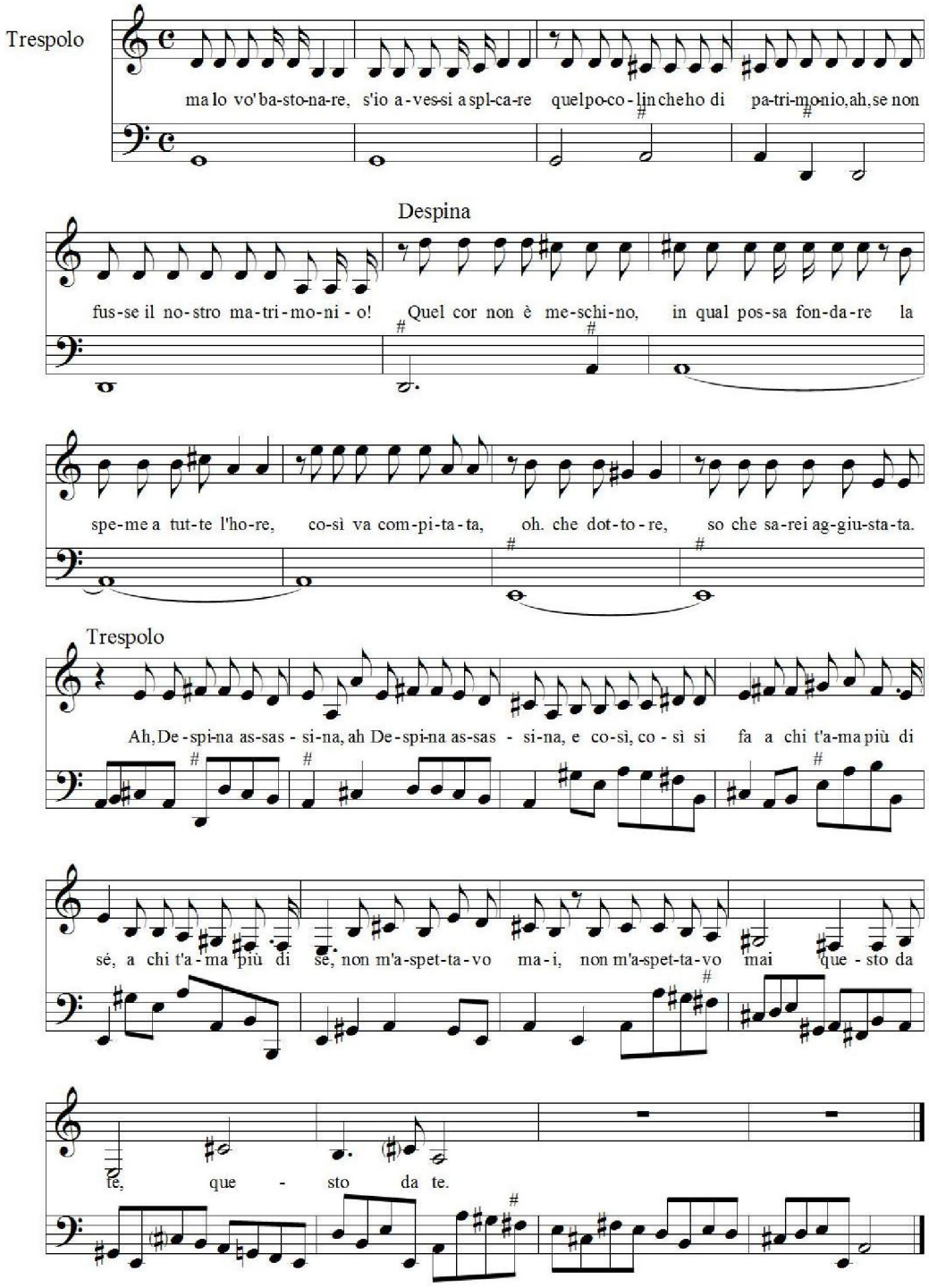
Alla molteplicità delle situazioni drammatiche che si avvicendano nel corso di ogni trama corrisponde, com'è noto, un vasto campionario di possibilità compositive. Il livello 'neutro'[91] di declamazione dei recitativi compete agli esempi tratti dalla prime opere di Bernardo Pasquini, caratterizzati da un'uniformità ritmica e melodica davvero poco invidiabile, che si ravviva soltanto in prossimità della cadenza finale, eventualmente sostituita da uno squarcio in arioso[92] piuttosto strutturato, che può recare in appendice anche dei passaggi affidati al basso continuo[93]:

[90] Uno per tutti: GLIXON, *Recitative*, che dedica le pp. 213-70 al ventennio che va dagli anni '60 fino 1684 circa.

[91] Il termine usato da RUHNKE (*Das italienische Rezitativ,* pp. 91-3) fa riferimento ad una ideale declamazione per crome, in maggioranza ribattute o procedenti per grado congiunto, sostenute da armonie consonanti (triadi allo stato fondamentale o in primo rivolto), o accordi di 7ª di dominante. Somiglia molto al c. d. «historisches Rezitativ» di cui parlerà nel secolo successivo Marpug, impiegato per «ordinary dialogue and narrative, and for the expression of noble and joyful sentiments», distinguendolo da quello «pathetisches», che si serve di intervalli (armonici e/o melodici) eccedenti e diminuiti, oltre che di un uso più spregiudicato del cromatismo, in associazione «with amourous sentiments and with pathernal and filial tenderness» (MONELLE, *Recitative*, pp. 248-50; DOWNES, *Secco Recitative*, p. 57, aggiunge a questo quadro «a striking insistence on minor harmonies [e]a relatively fast harmonic rhythm»)

[92] Contrariamente a quanto generalmente si creda, la parola «arioso» non è affatto ignota alla terminologia melodrammatica del Seicento: nel repertorio in questione si possono cit. almeno gli ess. del *Tirinto*, c. 85v, e l'equivalente «in aria» (cfr. *Donna*, c. 21, *Idalma*, c. 29 e *Lisimaco*, c. 82).

[93] Pur rilevando questi aspetti, non si condivide il giudizio totalmente negativo espresso da una giovane Carolyn GIANTURCO (*Il Trespolo tutore*, p. 191 e ss.) in sede di confronto tra le differenti versioni di Stradella e Pasquini del *Trespolo.*

fig. 1: *Trespolo*, c. 40

Bernardo non si discosterà più di tanto da questa maniera neppure nei saggi operistici successivi, dedicandosi semmai ad illustrare qua e là il significato della singola parola anziché intervenire sul profilo ritmico-melodico dell'intera frase, come invece si rinviene negli esempi tratti dai primi successi del giovane Scarlatti, nello Stradella del *Moro*[94] o, già dieci anni prima, nell'*Empio* di Alessandro Melani:

[94] In questa partitura, come in diversi prologhi e intermedi, appare assai ricorrente l'impiego, da parte di Stradella, di lunghi o lunghissimi bassi legati in apertura di recitativo.

fig. 2: *Empio*, c. 22

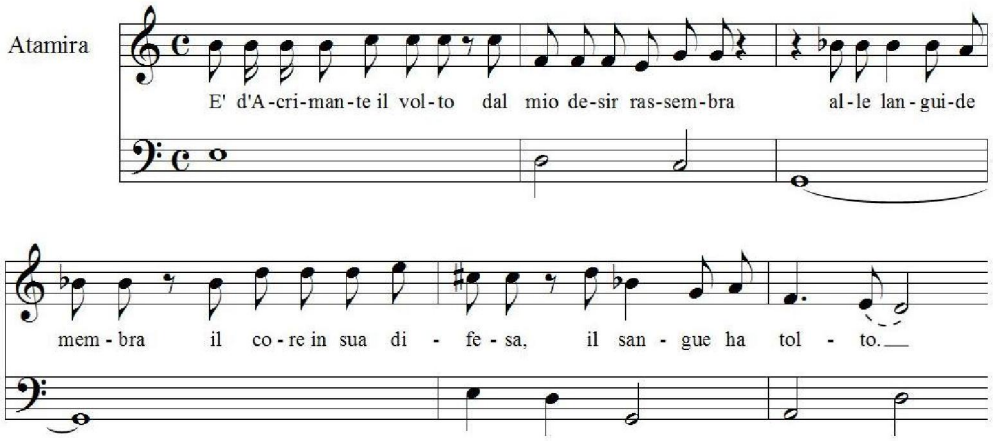


fig. 3: *Moro*, p. 56

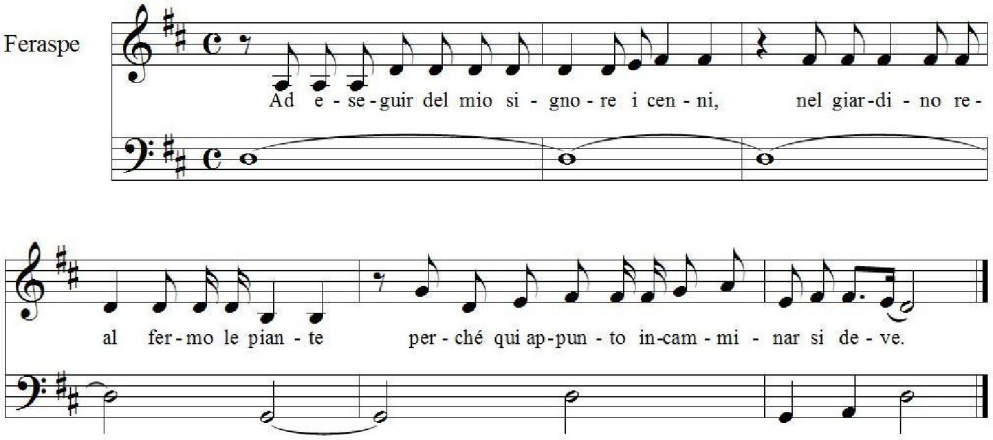


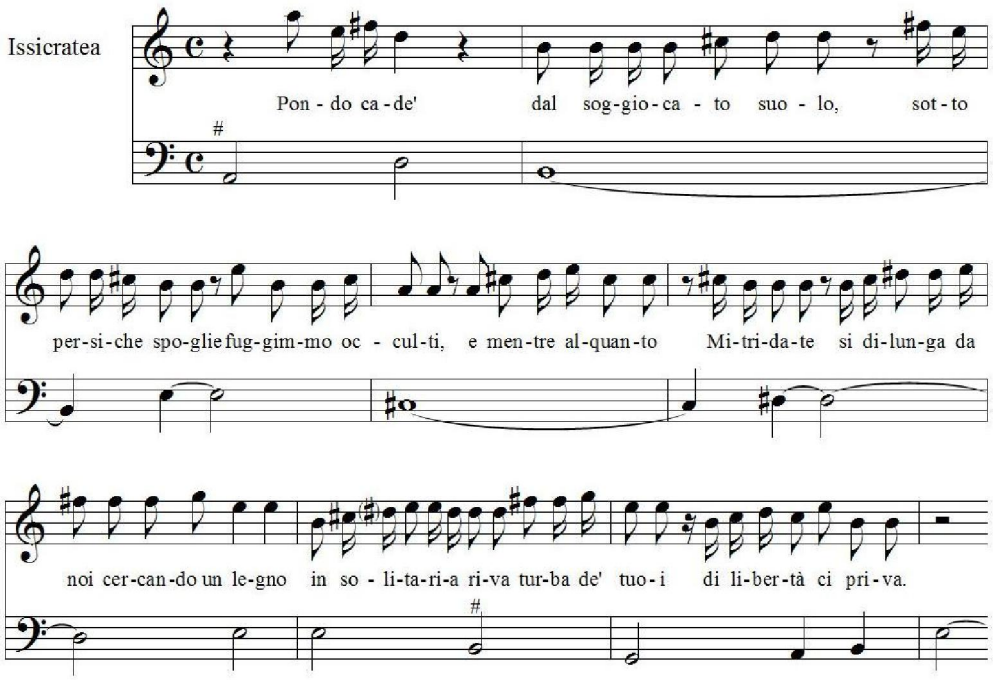
fig. 4: *Pompeo*, cc. 9-9v

A parte queste lievi differenze, la fattura dei recitativi è generalmente assimilabile a quella della migliore produzione coeva, di cui sono impiegati modi e procedure ormai da tempo standardizzate: l'espressione delle interrogazioni, ad esempio, è saldamente connessa all'incedere frigio (o simile) della cadenza, come si può notare in questi passaggi che si presentano in rapida successione nella partitura della *Forza d'amore*:

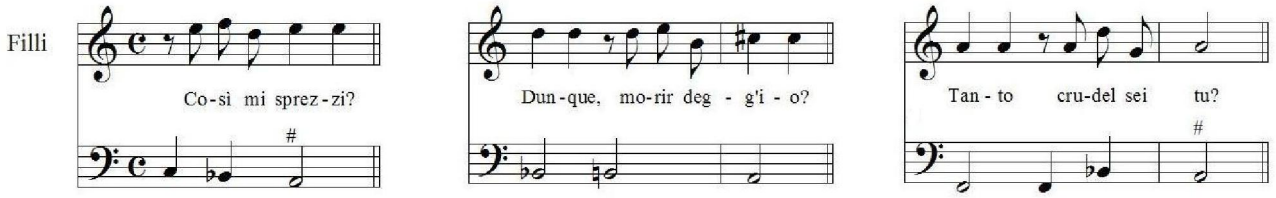
fig. 5 a/b/c: *Forza*, cc. 13-13v

In siffatto panorama la previsione di profili melodici alternativi assume i connotati dell'eccezionalità, o dipende da necessità di condotta delle parti (figg. 6-7); d'altro canto, l'accostamento ripetuto di accordi di 6ª, minando l'integrità del basso quale fondamento armonico, conferisce a certi passaggi, o addirittura ad intere porzioni di scene, una velata sfumatura dubitativa (fig. 8):

fig. 6: *Girello*, c. 198

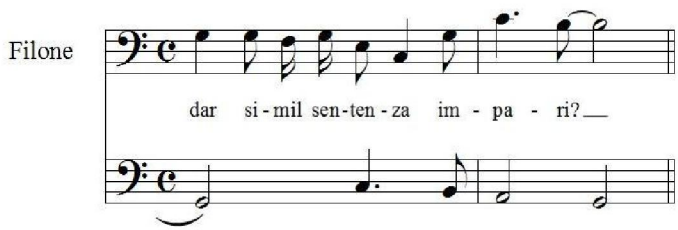



fig. 7: *Villeggiatura*, c. 120

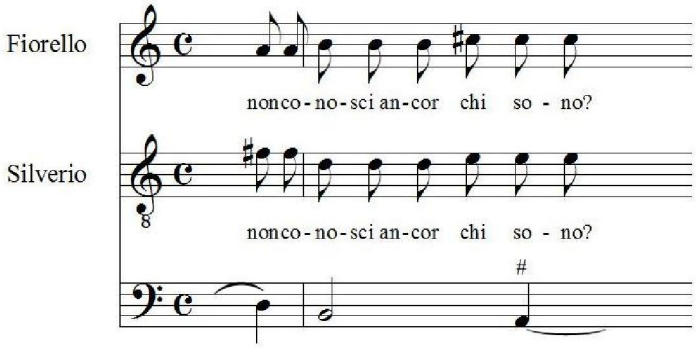
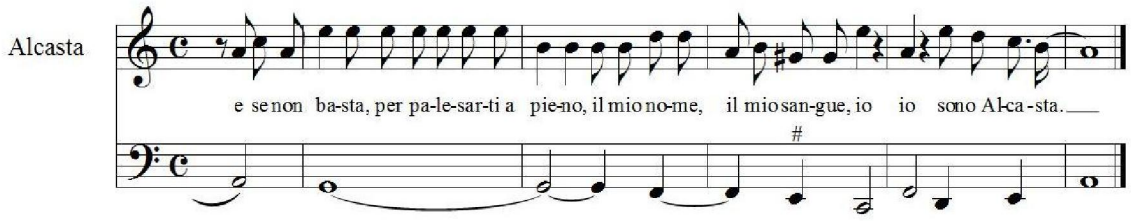


fig. 8: *Alcasta*, c. 226

Tornando alle cadenze, il campionario di quelle assertive è, com'è noto, molto esteso, ed anche i compositori capitolini ne fanno pieno uso in vista dell'effetto desiderato. Col trascorrere del tempo alcune forme, comunque, si impongono sulle altre: è il caso della cadenza semplice, specie se legata, in assoluto la più frequente tipologia riscontrata[95], seguita a ruota dalle diverse versioni di quella composta, mentre quella sfuggita sembra ormai condannata ad un progressivo declino. In merito alla possibilità di ritardare la conclusione, presente fin dai primi esempi del periodo, si noti come alcune scelte appaiano dettate o dall'esigenza di proporre una cesura più netta al discorso (magari per introdurre meglio l'aria o concludere la scena)[96], oppure dal desiderio di creare un effetto, come accade, ad esempio, alle ripetute posticipazioni che interessano le brevi risposte fornite da Nise «sognando» (per finta) nella *Forza d'amore*[97]; in ogni caso, la tipologia è ancora lungi dall'ottenere una canonizzazione definitiva, come dimostra l'estrema varietà di soluzioni collezionate nella tabella successiva:

[95] Come si nota in tab. 1, anche questa forma cadenzale presenta delle varianti minoritarie, relative, per lo più alla collocazione della legatura, e, quindi, delle sillabe del testo.
[96] Questa funzione sintattica è molto evidente nel *Pompeo*; una cadenza posticipata chiude il II atto dell'*Idalma* (c. 94v), a suggello di un serratissimo recitativo in sticomizia.
[97] Assimilabili a questo es. sono i casi in cui il silenzio vocale segua una voce del verbo «tacere», come in *Tirinto*, c. 59, o *Alcasta*, c. 190v (vedi fig. 15), o preluda al sonno (*Equivoci*, p. 59).

tab. 1: tipologie cadenzali nei recitativi

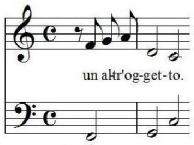
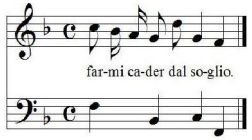
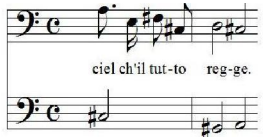
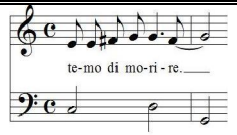
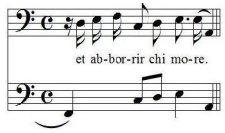
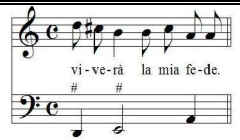
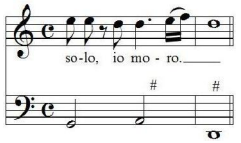
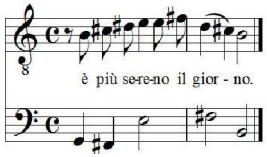
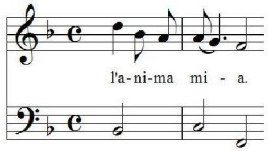
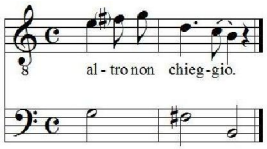
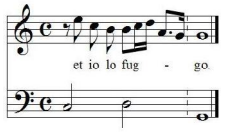
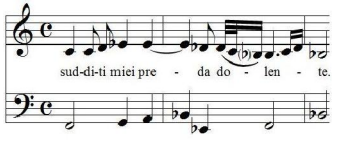
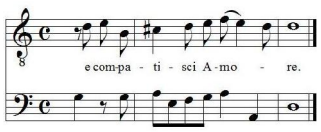
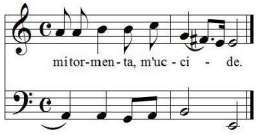
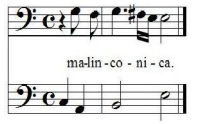
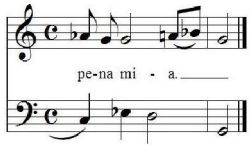
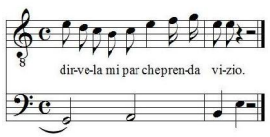
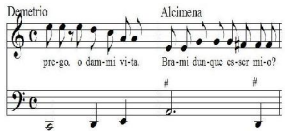
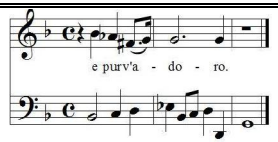
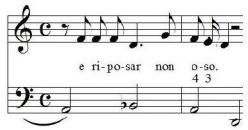
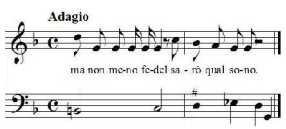
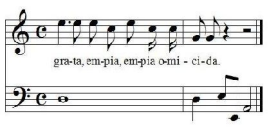
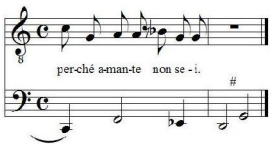
			legata	sfuggita	anticipata
sul tempo	semplice	(*Tirinto*, c. 16v) (*Figlio*, c. 100) (*Girello*, c. 197v)	(*Tirinto*, c. 15) (*Forza,* c. 15) (*Empio*, c. 97)	(*Alcasta*, c. 116)  (*Lisimaco*, c. 23v) (*Pompeo*, c. 48)	
	composta	(*Villeggiatura*, c. 27v) (*Empio*, c.7) (*Padella*, III, c. 68v)		(*Empio*, c.149) (*Empio*, c.157v) (*Moro*, p. 261)	 (*Adalinda*, c. 18) (*Adalinda*, c. 53)  (*Girello*, c. 169v)
ritardata	tronca	(*Figlio*, c. 5v) (*Lisimaco*, c. 76v) (*Adalinda*, c. 55)	(*Trespolo*, c. 12)		
	posticipata	(*Donna*, c. 93) (*Adalinda*, c. 89v) (*Idalma*, c. 6v)			

Nei duetti più tipologie possono essere adoperate simultaneamente:

fig. 9: *Tirinto*, c. 87

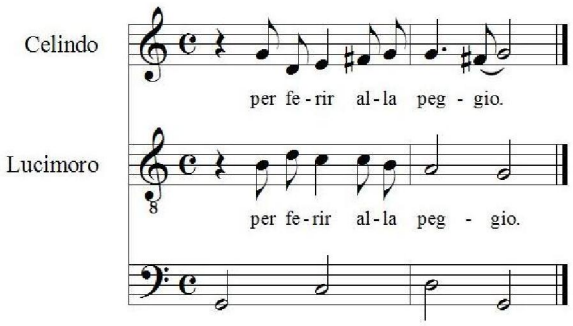



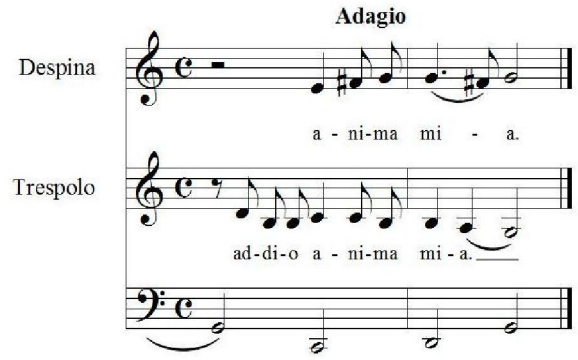
fig. 10: *Trespolo*, c. 40v

Non mancano, infine, soluzioni originali in posizione terminale, per lo più giustificate da esigenze testuali:

fig. 11 a/b: *Alcasta*, cc. 21v e 54v

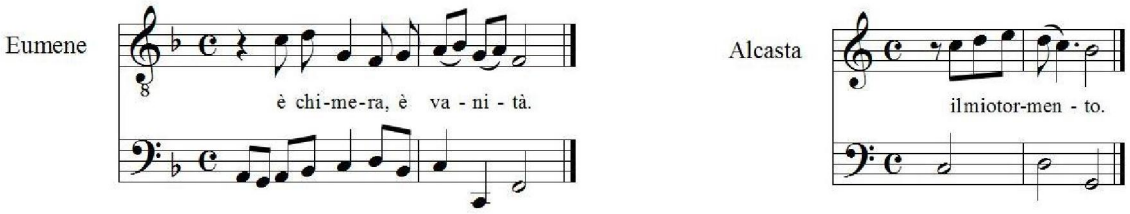
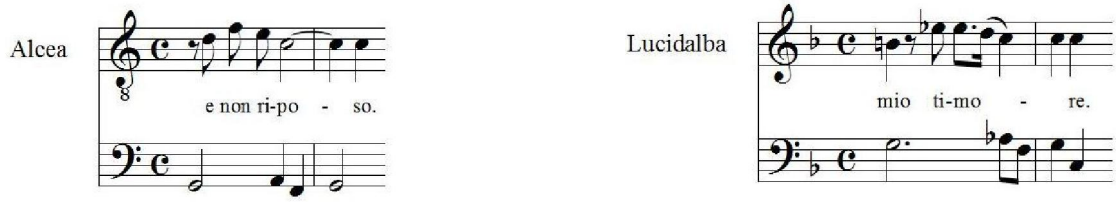


fig. 12 a/b: *Adalinda*, cc. 26v e 37



Un ulteriore aspetto da prendere in considerazione riguarda l'esecuzione in chiusura di frase di appoggiature vocali non scritte, di 2ª o 4ª discendente, che in diversi frangenti si possono presupporre con un buon margine di sicurezza[98]:

fig. 13: *Empio*, c. 109

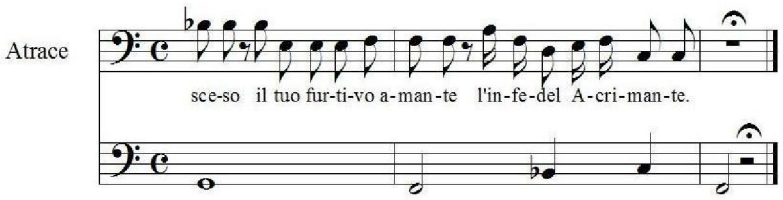



fig. 14: *Forza,* c. 13v

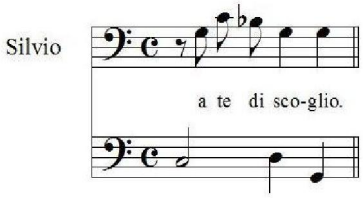


fig. 15: *Alcasta*, c. 190v

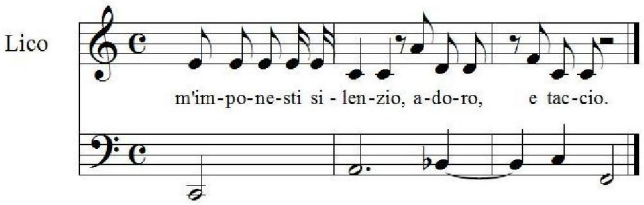



fig. 16: *Donna*, c. 93

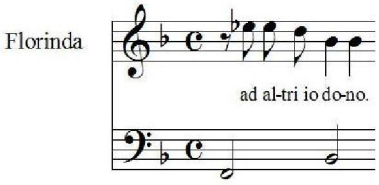


fig. 17: *Equivoci*, p. 156

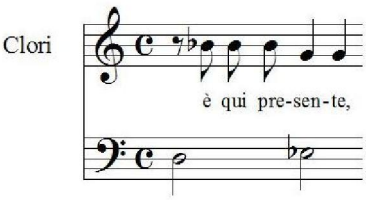



fig. 18: *Moro*, p. 31

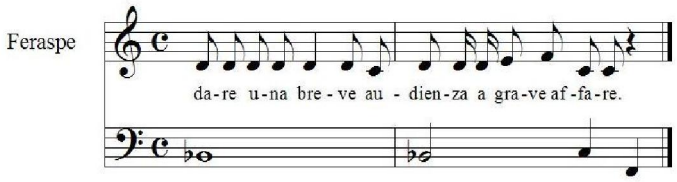



fig. 19: *Padella*, I, c. 13v

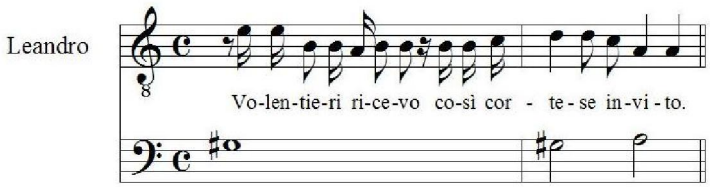



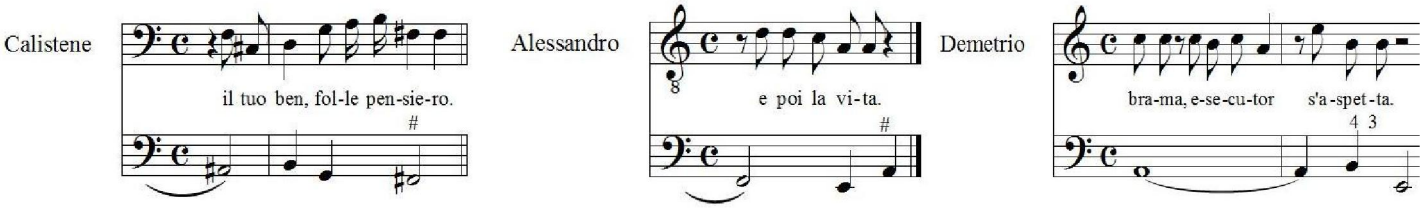
fig. 20 a/b/c: *Lisimaco*, cc. 18, 38 e 95v

[98] GLIXON, *Recitative*, p. 290, avanza qualche dubbio in merito all'effettiva esecuzione, a quest'altezza cronologica, di appoggiature non scritte nei recitativi veneziani.

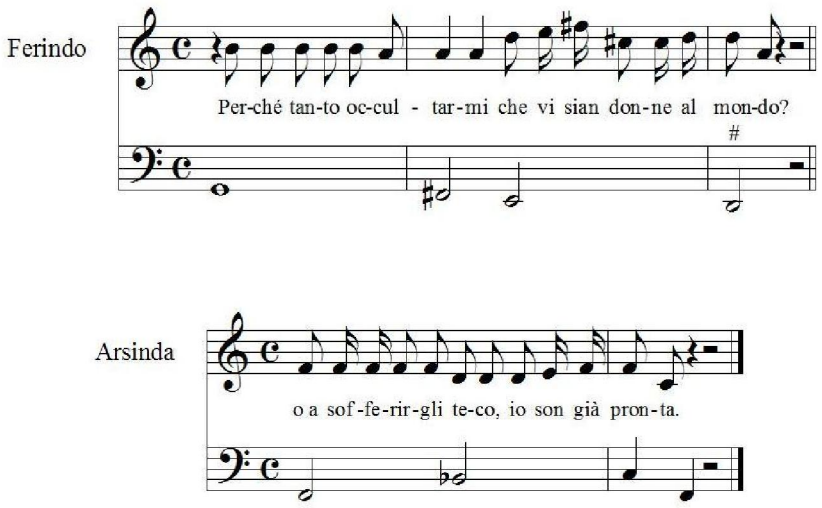
fig 21 a/b: *Figlio*, cc. 34v e 135v)[99]

In alcune circostanze, e soprattutto sul finire degli anni '60, è richiesto l'impiego di un accordo di 3ª magg. e 6ª min. in posizione dominantica (figg. 22-3); per accompagnare dei contenuti affettivi particolarmente intensi, l'adozione della 6ª napoletana in prossimità delle cadenze è un vezzo cui nessun compositore capitolino sembra voler rinunciare, e non solo nei recitativi (figg. 24-5):

fig 22: *Girello*, cc. 86v-87

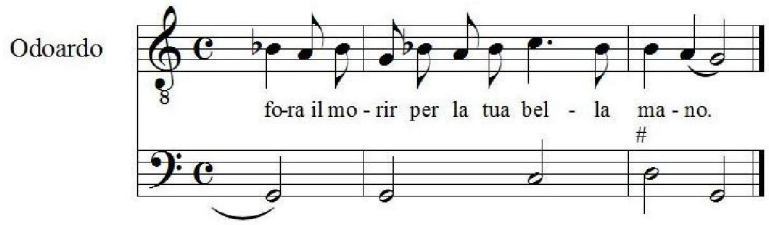



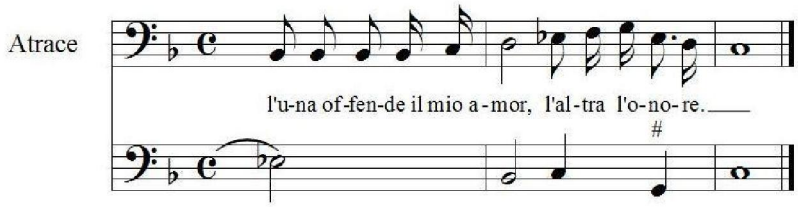
fig. 23: *Empio*, cc. 189-189v

[99] Questo ms. è l'unico che riporti, ogni tanto, qualche appoggiatura conclusiva scritta per esteso (oltre agli ess. proposti, si vedano anche le cc. 55, 59, 86v, e altre).

fig. 24: *Empio*, c. 93

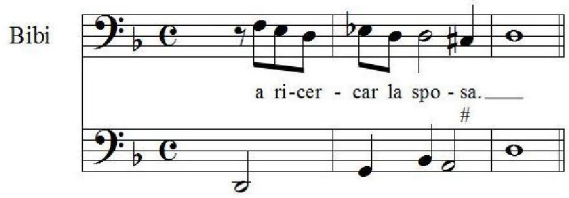


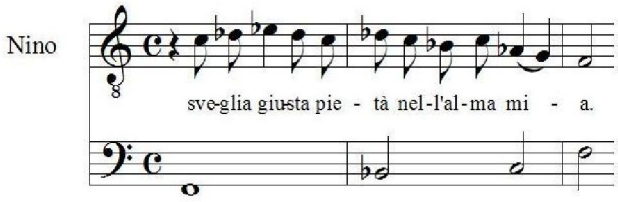
fig. 25: *Villeggiatura*, c. 49

Un'altra maniera di rinforzare le conclusioni è quella di adoperare il basso legato o tenuto per inserirvi un accordo di 4ª aumentata seguito dalla relativa risoluzione (figg. 26-8); viceversa, sul basso lungo iniziale (ma anche altrove) comincia ad affacciarsi alla ribalta, insieme ad altre soluzioni più convenzionali, l'effetto dirompente generato dalla sovrapposizione di un accordo di 7ª aumentata (figg. 29-33), una mescolanza di funzioni armoniche che negli anni a venire diventerà un vero e proprio *cliché*, tanto in campo operistico che nella cantata da camera[100]:

fig. 26: *Girello*, c. 203v

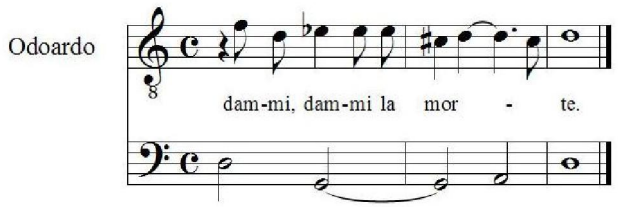



fig. 27: *Tirinto*, c. 19

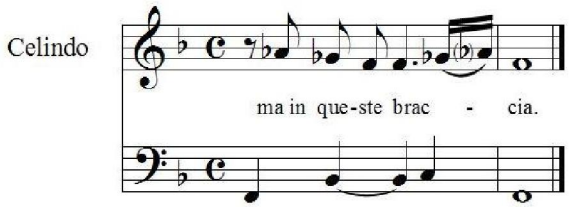



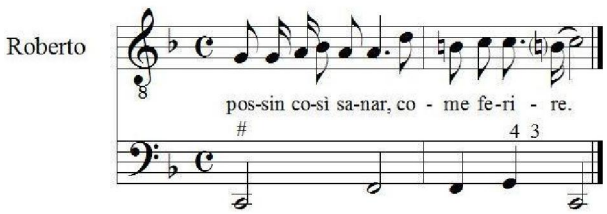
fig. 28: *Donna*, c. 33

[100] Cfr. CRAIN, *The Operas*, I, p. 68: «The mutual influence of the cantata and the opera throughout this period is decisive in the development of the two categories».

fig. 29: *Alcasta*, c. 139

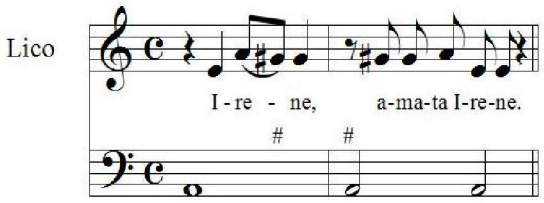


fig. 30: *Donna*, c. 73

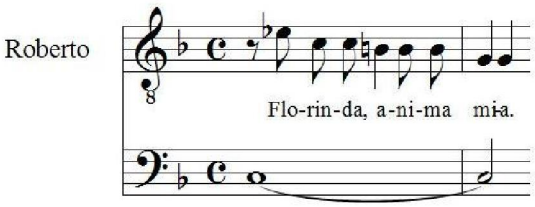



fig. 31: *Villeggiatura*, c. 27v

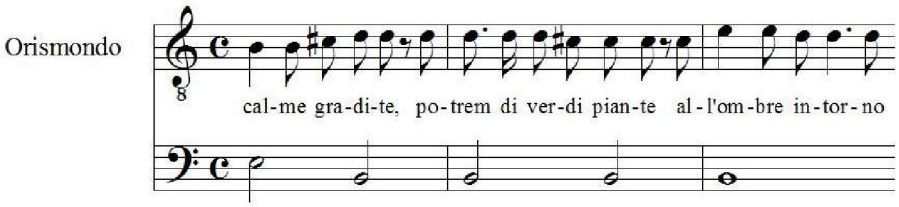



fig. 32: *Equivoci*, p. 59

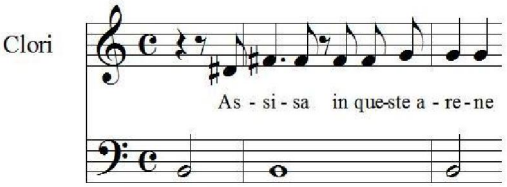



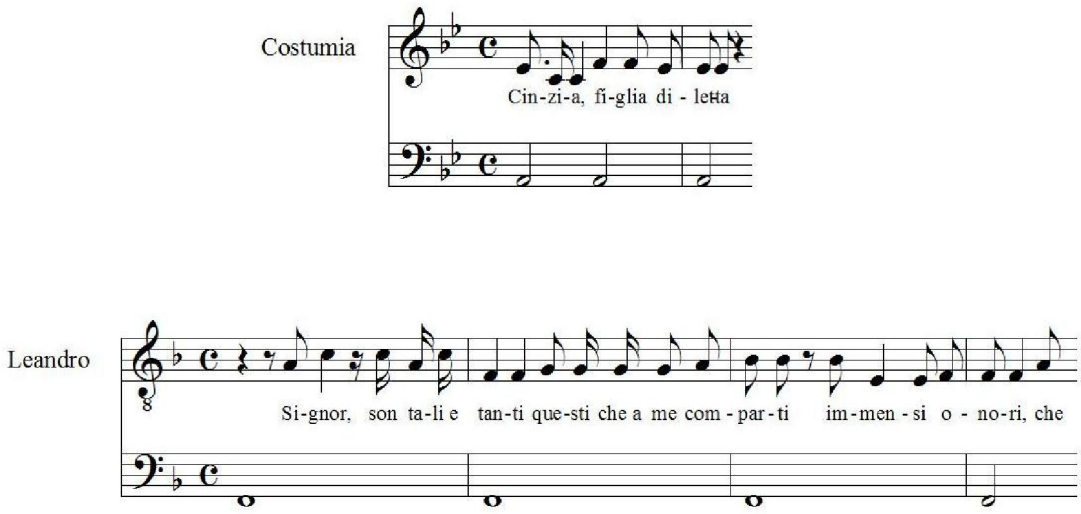
fig. 33 a/b: *Padella*, I, c. 20v e III, c. 18

In ogni caso, quando il testo veicola contenuti 'forti', tanto il profilo melodico che il sostegno armonico si piegano, come di consueto, a conferire l'enfasi necessaria (figg. 34-6), ed anche l'intonazione di intervalli di 7ª (e non solo diminuita) sul basso senza adeguata preparazione non è più un tabù (figg. 37-8):

fig. 34: *Empio*, c. 183

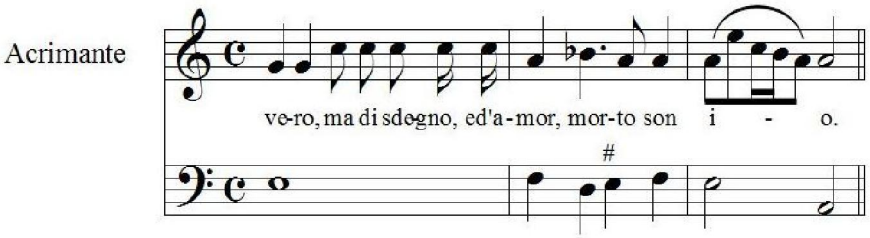



fig: 35: *Tirinto*, c. 124v

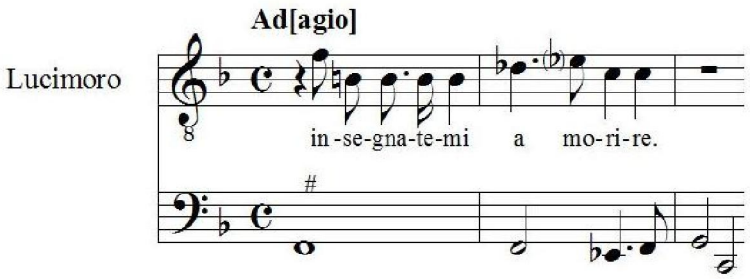


fig: 36: *Alcasta*, c. 90v

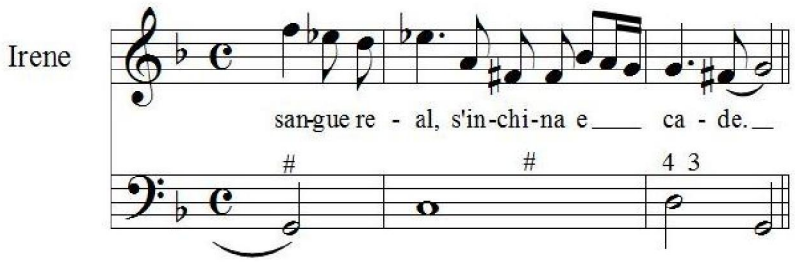



fig. 37: *Empio*, c. 157

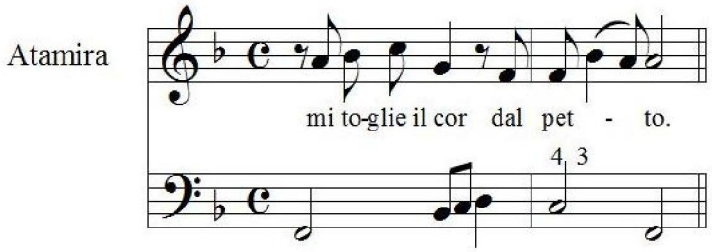
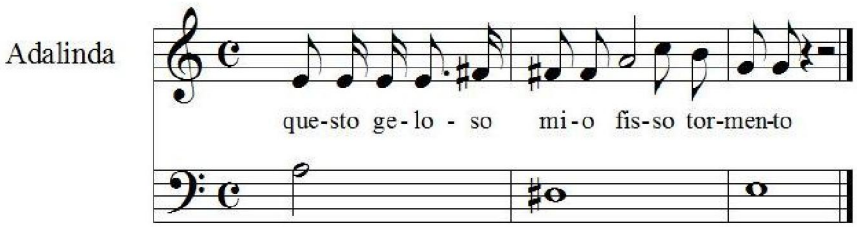



fig. 38: *Adalinda*, c. 30

I recitativi che integrano una scena-lamento sono spesso zeppi di bemolli (fig. 39), e lo stesso dicasi di uno dei pochissimi esempi di recitativo accompagnato che si rinvengano nell'intero repertorio esaminato, tratto dall'*Alcasta* (fig. 40) [101]:

[101] Un altro, brevissimo (appena 4 miss. in C), si rinviene in *Forza*, c.. 33, a suggello dell'aria con violini *L'aura che sibila.* Il panorama non cambia granché sulle sponde della laguna: nel *Caligula delirante* di Gisberti?-Pagliardi del 1672, si segnalano 5 miss. e mezza sostenute dagli accordi di vvb tra la cc. 100v e 101 del ms. custodito in I-Vnm, It. IV, 398.

fig. 39: *Villeggiatura*, c. 56

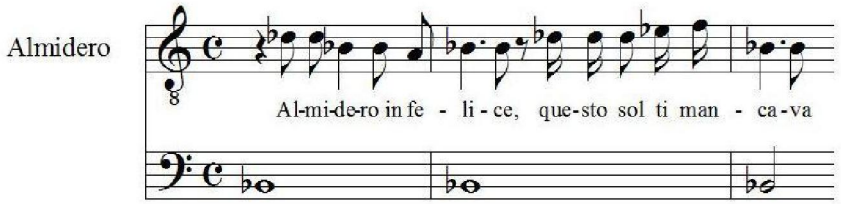
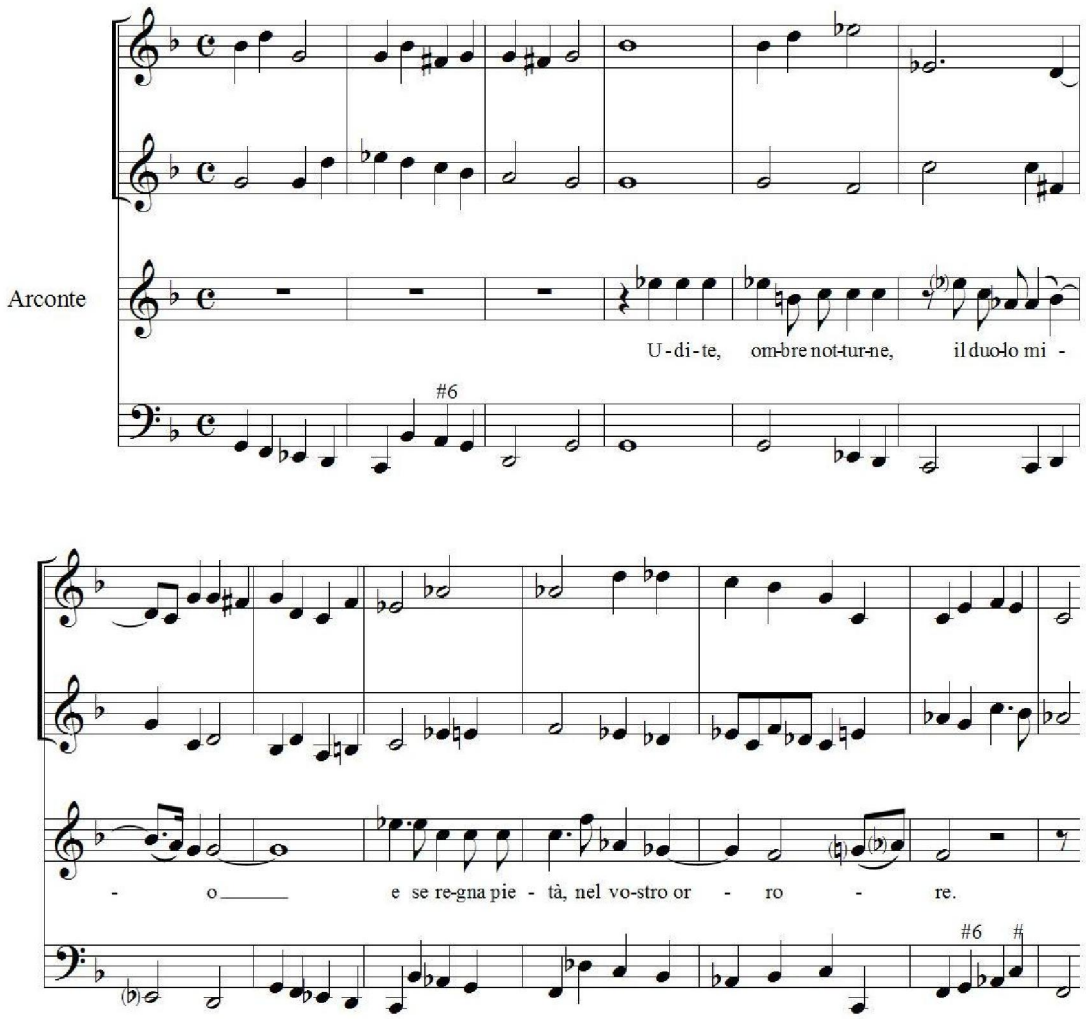
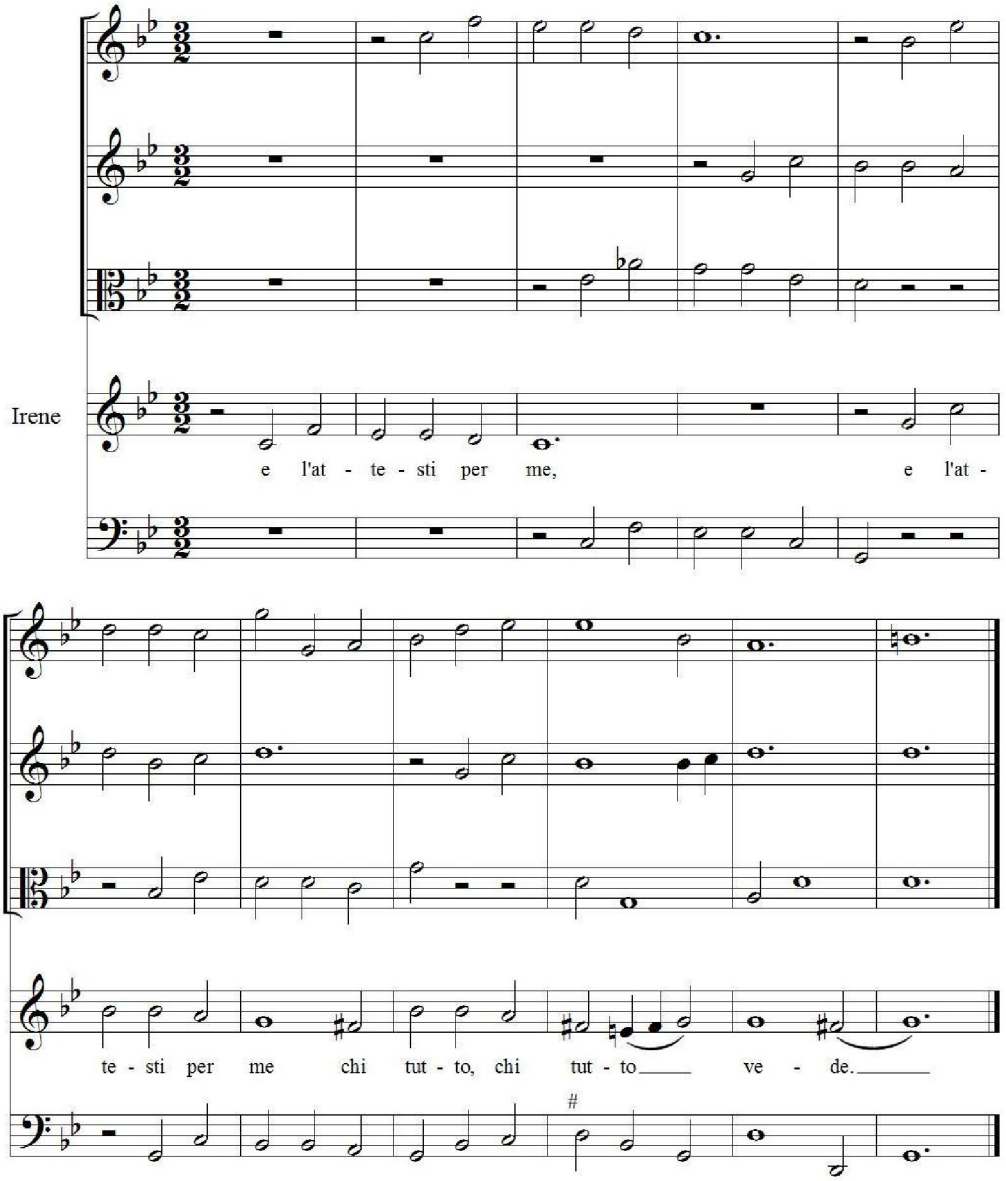



fig. 40: *Alcasta*, cc. 157-8

4.5.2 Ariosi, cavatine e ariette monostrofiche[102]

Similmente all'esempio precedente, anche l'arioso con cui è reso l'intervento di Diana del III atto è sostenuto dal suono degli strumenti (*Alcasta*, cc. 177v-179v), così come, in *Idalma* (III,4), il passaggio che prelude all'aria di Irene *Giusti numi*:

fig. 41: *Idalma*, c. 109v

[102] È noto come il lessico dell'epoca non conosca che i termini «cavata» o «cavatina», e assai di rado frapponga la locuzione «in aria» o, rarissimo, «arioso» (vedi nota 92) per indicare quelle miss. di recitativo in cui la declamazione acquisti connotati più significativi sul piano melodico-ritmico: sulla scorta dell'esempio di altri studiosi si preferisce comunque adoperare la tripartizione in oggetto, ancorché 'anacronistica', per render conto con maggior comodità di una casistica alquanto ricca e variegata.

Questa e le altre forme intermedie tra recitativo ed aria[103] sono di norma adoperate per ovviare alla presenza di lunghissimi e tediosi recitativi, eventualmente anche in funzione di intercalare (figg. 42-4); in più di un'occasione la citazione musicale di un motivo popolare è accolta in poche misure di arioso (fig. 45)[104]:

fig. 42: *Tirinto*, c. 49 e ss.

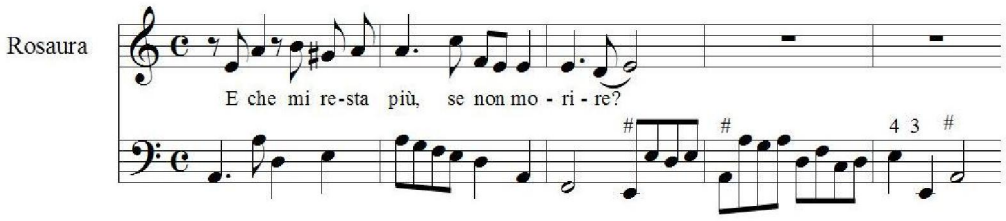



fig. 43: *Padella*, II, c. 74 e ss.

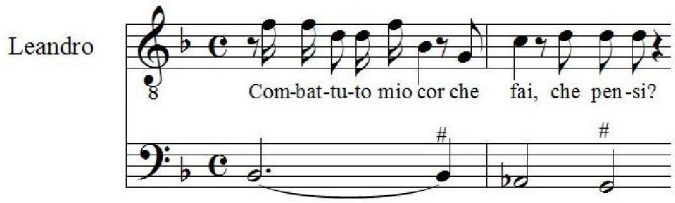
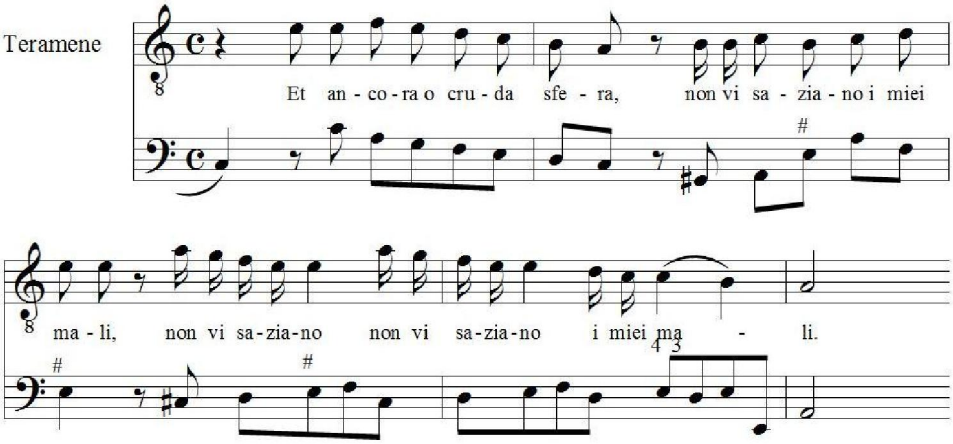



fig. 44: *Figlio*, c. 8v e ss.



[103] A quest'altezza cronologica i tre livelli operativi sottesi alla composizione poetica, ossia l'invenzione della *fabula*, l'organizzazione dello scenario e, soprattutto, la strutturazione dei personaggi, si traducono nell'adozione di modelli formali musicali all'interno di unità drammaturgiche in cui si «tende ad elidere, o quanto meno a sfumare, la netta separazione tra recitativi ed arie» (STAFFIERI, *"La reine s'amuse"*, p. 36).

[104] Un es. analogo, ancora più breve, è messo in bocca a Pantano (*Idalma* III,5, c. 111v): «Cantarete con lui la Girometta».

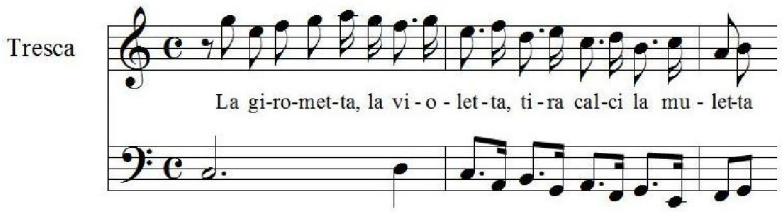
fig. 45: *Padella*, II, cc. 70v-71

Spesso ad un'arietta monostrofica o ad una cavatina può seguire un ritornello strumentale, circostanza che non è ignota neppure agli ariosi più brevi (fig. 46); d'altronde, anziché tramite un'aria formale diversi passaggi di recitativo a due, così come moltissimi duetti in chiusura di scena, sono resi in tale maniera (fig. 47):

fig. 46: *Empio*, cc. 125v-126

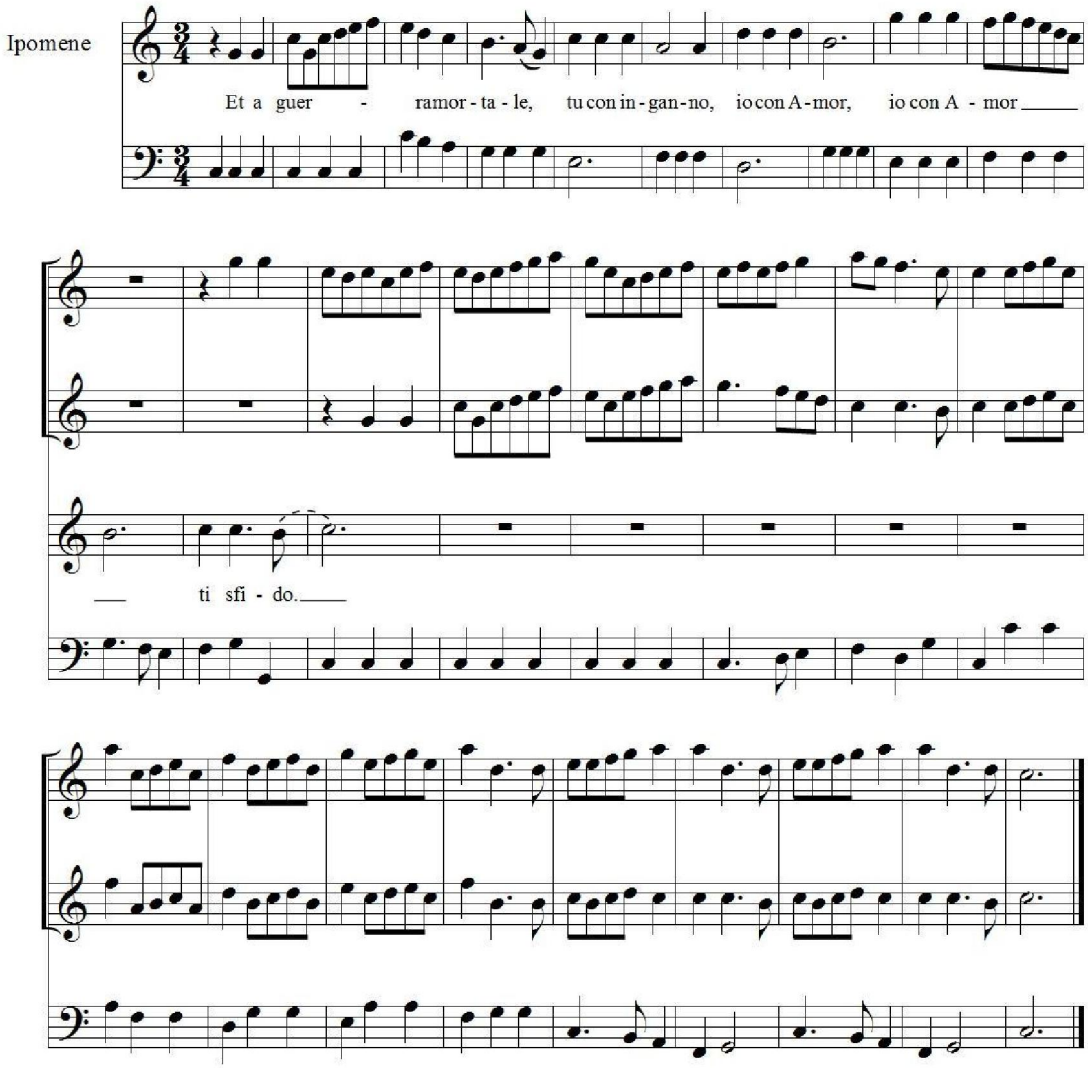
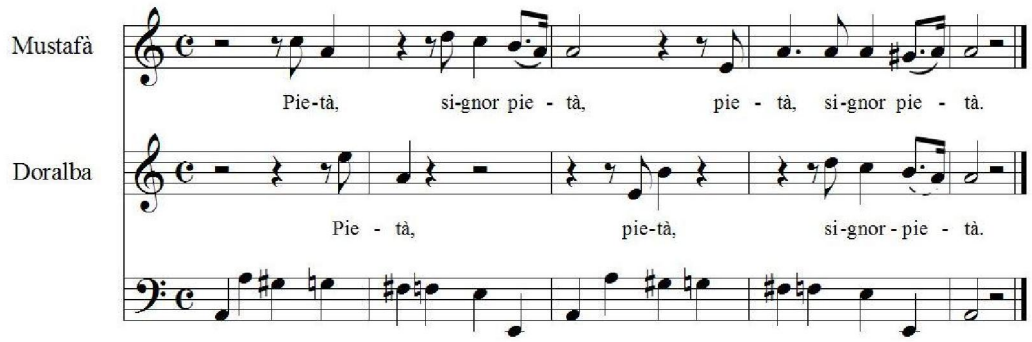



fig. 47: *Girello*, c. 160



L'attenzione e l'impegno dedicato dai compositori a questi passaggi è testimoniato, poi, dalla cura con cui essi siano posti in musica: alcuni, ad esempio, sono costruiti su una sequela di furiosi pedali ribattuti (fig. 48)[105], altri sull'insistita ricerca di urti armonici a fini espressivi, specie in cadenza (fig. 49), o sull'elaborazione di un serrato dialogo contrappuntistico con il continuo (fig. 50):

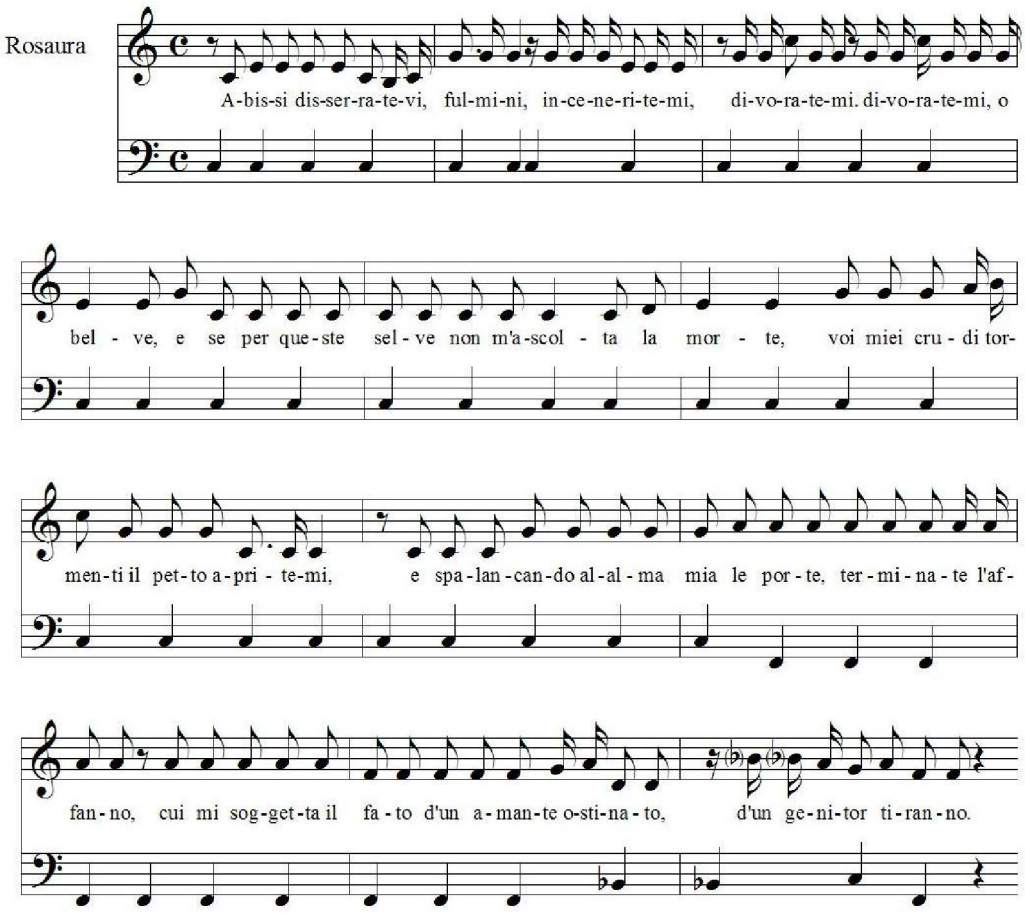
fig. 48: *Tirinto*, cc. 50-50v

[105] Per un altro es. dell'impiego del pedale a fini espressivi si cfr. l'aria *Crudo amor, Nume tiranno* (*Empio*, cc. 98v-101v).

fig. 49: *Villeggiatura*, cc. 183v-184

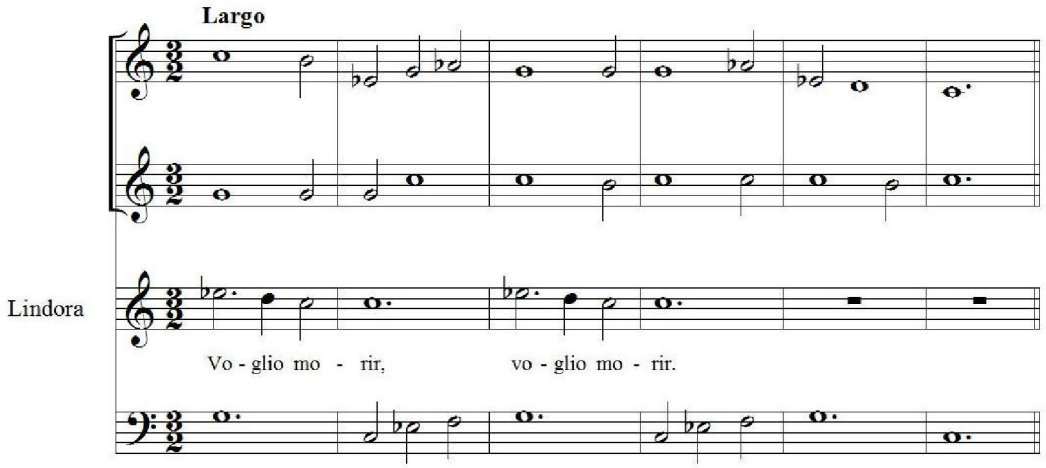



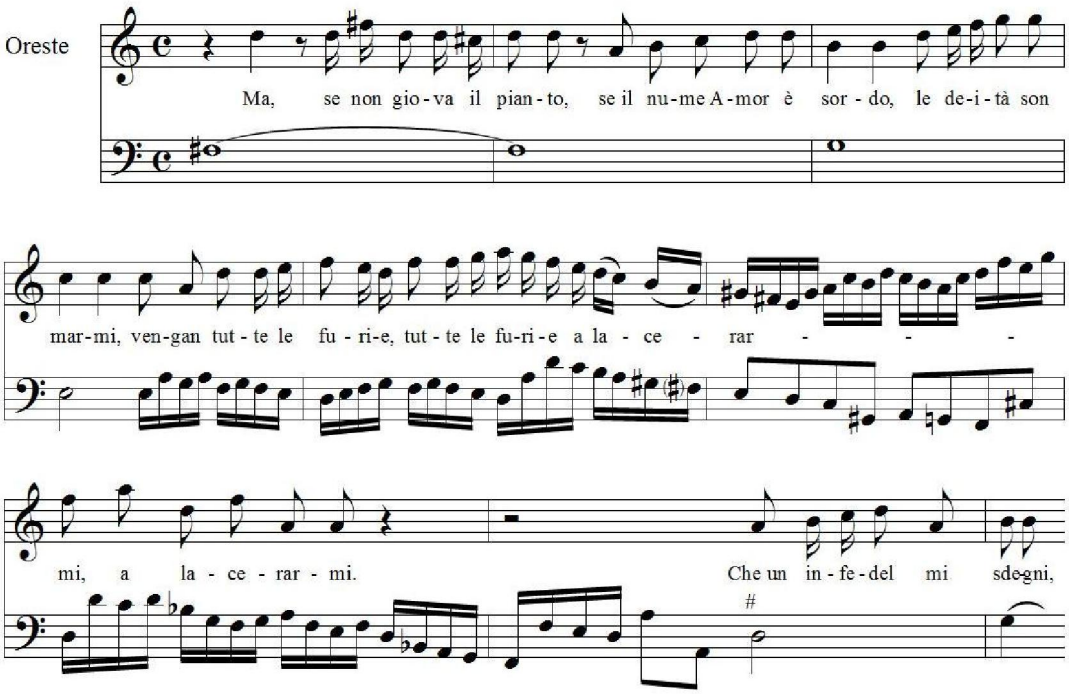
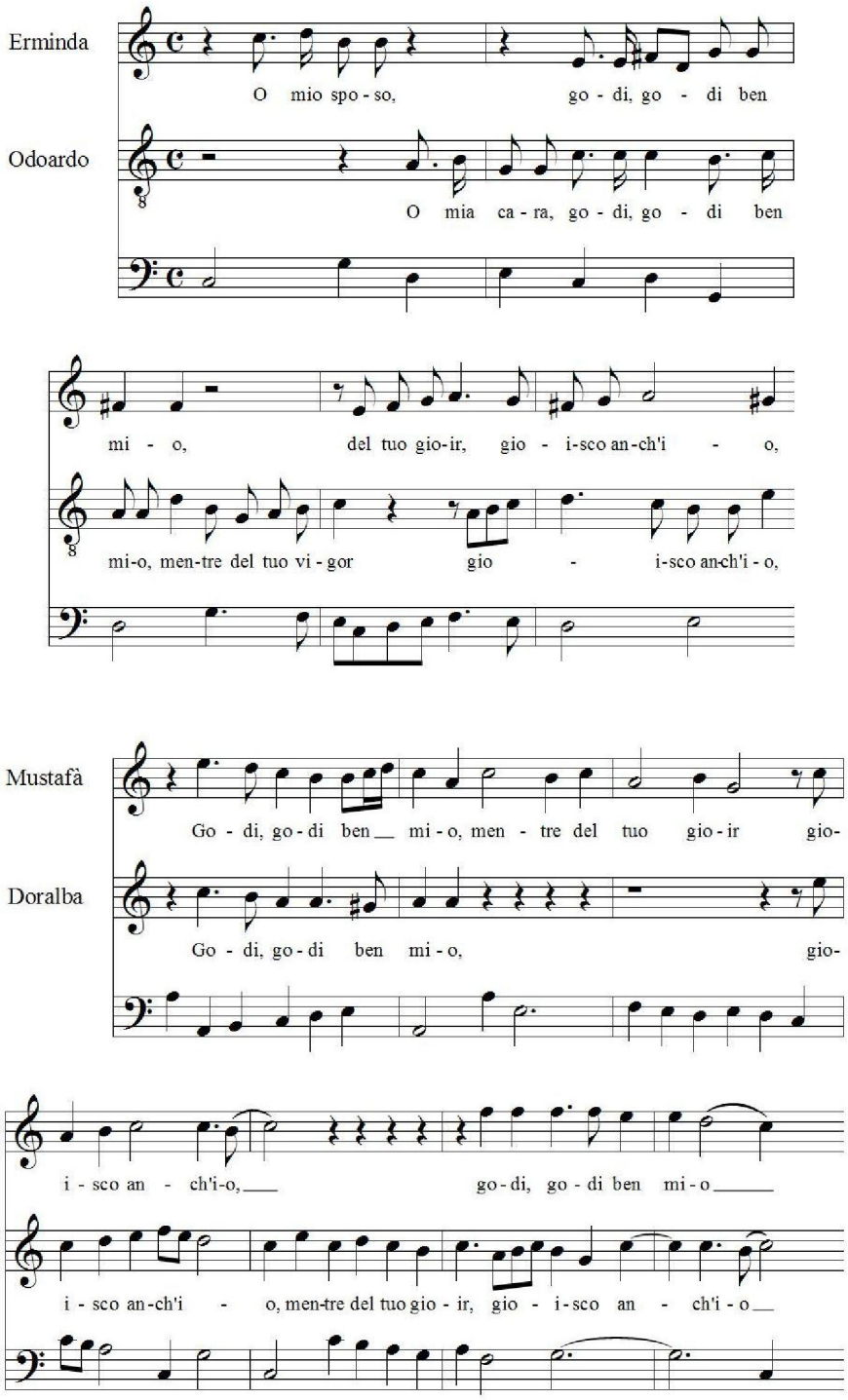
fig. 50: *Guerriera*, cc. 166-166v

Nella cavatina a due tratta dalla scena ultima del *Girello*, un identico testo è messo in bocca alle due coppie di protagonisti in modo differente:

fig. 52 a/b: *Girello*, cc. 218-218v e 221-221v

Non è un caso comunque che gli esempi più interessanti del genere provengano dalle opere dei primi anni: con l'andare del tempo, infatti, il ricorrere di sezioni siffatte scema parecchio, fino ad attestarsi sulle cifre davvero minimali (5-10 esempi nell'arco di un intero dramma) che si registrano nella produzione dell'ultimo decennio del secolo[106].

[106] Nella *S. Genuinda* del 1694, ad es., se ne contano appena 8, ma nel *Pompeo* di 10 anni prima sono ancora più rari (c. 144v), e per lo più circoscritti ai brevi passaggi di declamato «a 2» (cfr. c. 112v, e poche altre).

4.6 Brani solistici e pezzi d'assieme

«The variety of musical form in the arias of this work si remarkable»: quest'affermazione di Donald J. Grout[107], relativa all'*Onestà negli amori* di Scarlatti, potrebbe in realtà essere estesa a gran parte dei titoli che compongono il repertorio in oggetto, specie quelli del primo decennio. Dal punto di vista compositivo, infatti, la rosa di soluzioni esperita dai compositori romani per mettere in musica il testo dei pezzi chiusi è piuttosto ampia, e coinvolge, in vario modo, l'articolazione interna delle singole stanze[108], la posizione di intercalari vocali (recitativi o ariosi)[109] e interpunzioni strumentali, il ruolo del continuo[110] e, almeno a partire dagli anni '80, il tentativo di superare il convenzionale *alternatim* nell'accompagnamento orchestrale delle arie[111].

4.6.1: Forma ed articolazione musicale delle arie

Un esempio molto bello di come possano interagire tutte queste variabili nella resa di un testo dai contenuti particolarmente intensi è *Piangete, occhi piangete* della povera Atamira, abbandonata dall'*Empio* Acrimante per una pastorella[112]:

---

107 GROUT, *Alessandro Scarlatti*, p. 31.

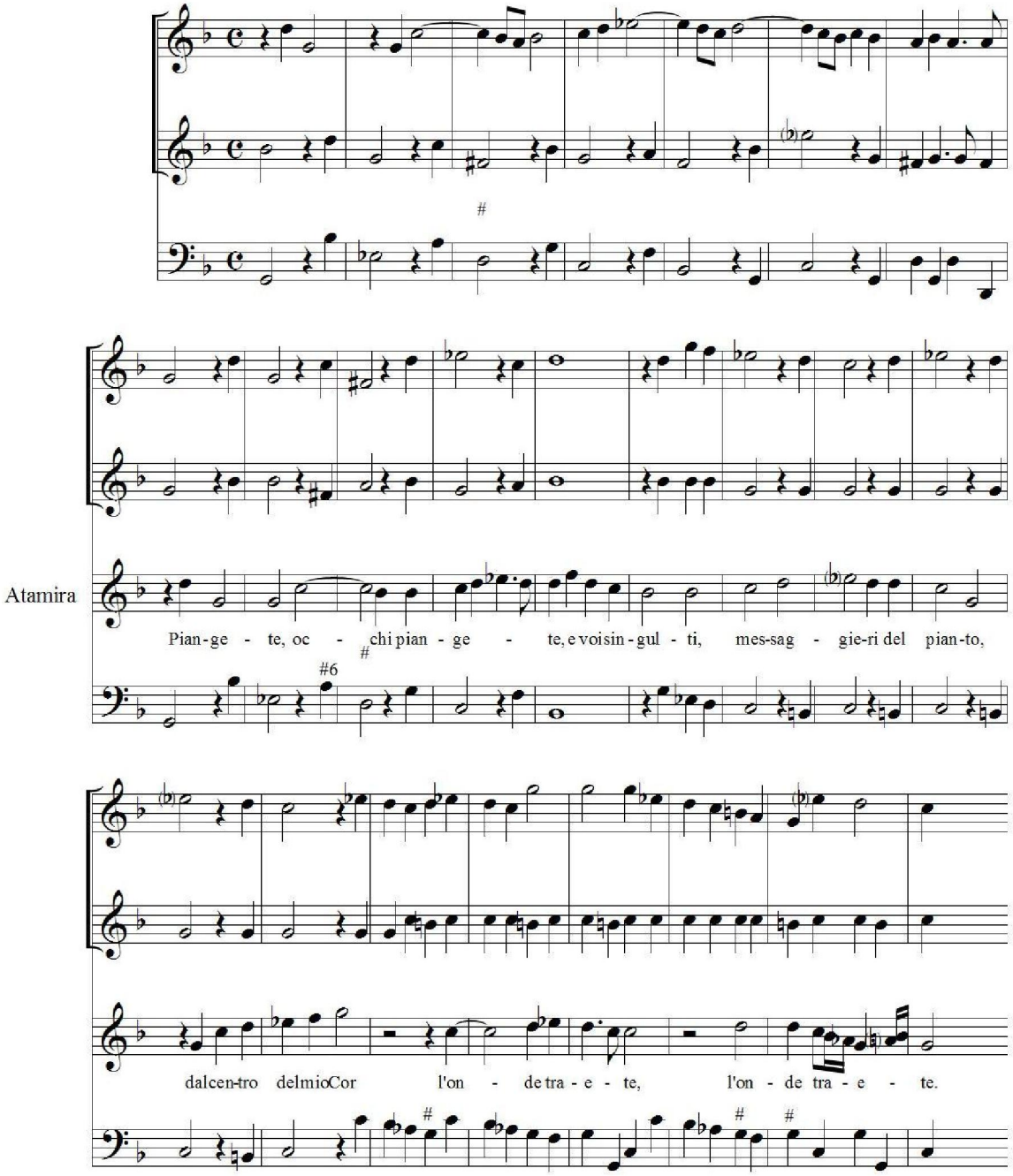
108 Limitandosi, per semplicità, alle strofe delle arie accompagnate solo dal b. c. (con o senza ritornelli), a parte la miriade di ess. composti in forma ABA, la concorrente struttura ABB è propria, ad es., di *Questi lumi lacrimosi* (*Pompeo*, cc. 16v-17v), mentre quella, più rara, ABC si ritrova in *Già sento nel seno* (*Donna*, cc. 126-7, fig. 3); ancora Scarlatti decide di strutturare l'unica stanza di *Che giova, che per me* in maniera bipartita (*Pompeo*, cc. 39-39v). Guardando alla macro-forma, un es. compiuto di aria con il 'da capo', con tre sezioni ampiamente sviluppate, è *Su pensieri alla difesa* (*Moro*, pp. 42-5).

109 Un es. classico di uso dell'intercalare come elemento costruttivo della forma si rinviene alle cc. 71-72v del *Tirinto*, in cui il distico «La soverchia libertà | È veleno dell'onor» precede, inframmezza e segue le due strofe dell'aria di Filandro in II,4.

110 Numerose sono, ancora in questi anni, le arie su basso ostinato, spesso molto movimentato (ess.: *Scipione*, cc. 18-9; *Tirinto*, cc. 37-9; *Villeggiatura*, 177v-181; *Equivoci* pp. 88-9; *Idalma*, cc. 28v-29; *Lisimaco* cc. 35v-36v, etc.); da accademia, poi, il tetracordo cromatico discendente su cui è fondato il lamento di Mustafà (*Girello*, c. 135 e ss.).

111 Sull'argomento si cfr. il § 4.7.

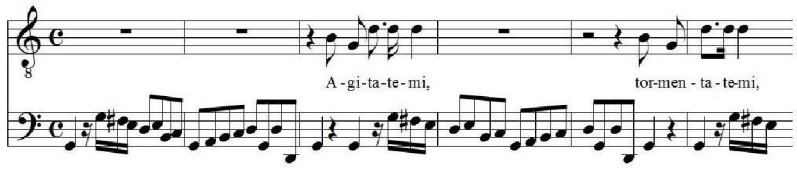
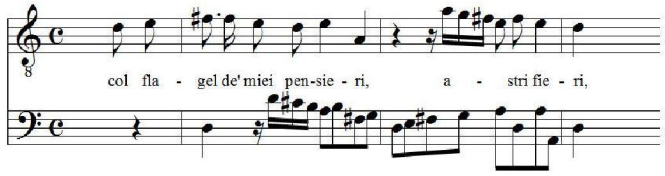
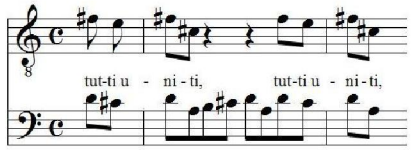
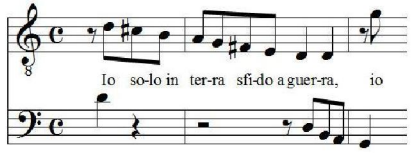
112 Nella pastorale *Idaspe* (**I**-Rvat, Chigi, Q. VI.91-95), Alessandro Melani si dimostra piuttosto refrattario al principio della regolarità strofica: si vedano, ad es., le arie *A voi torno, in voi m'aggiro* (I,1), *Ma non seppi cangiar* (I,2), *Folle e cieca gioventù* (II,3) e *Tutti i tuoi gelosi tormenti* (III,1), in cui le 2e stanze sono musicate in maniera differente dalle precedenti; su un piano di complessità ulteriore si pone, poi, *Quant'è folle chi soggetta* (I,4), articolata in 5 sezioni con diverse ricorrenze musicali e variegato impiego di ritornelli e passaggi accompagnati dall'orchestra. Considerazioni analoghe valgono anche per l'altro DPM del compositore cui si è già accennato, *Le reciproche gelosie*: si vedano, in particolare, le due strofe contrastanti di *Per tornar tra queste piante* (I,4) e l'articolazione dell'«aria alla francese» *Fato rio, stelle nocenti* (I,7). Rispetto ai titoli testé accennati, *Ama chi t'ama* (Siena, 1682, part. in **I**-MOe, Mus. F. 1551) non si discosta granché dalla semplicità e brevità tipiche delle operine arcadiche.

fig. 1: *Empio*, cc. 35-38

La presenza di brani *durchkomponiert* è senz'altro in diminuzione in questo periodo, ma il percorso verso l'ampliamento e la standardizzazione del modello non può dirsi ancora del tutto compiuto. Accanto alla sistematica ripetitività di alcune soluzioni, in cui lo 'stampino' confezionato per una sezione si applica, senza remore di sorta, anche alle successive, con tutte le incongruenze che ne derivino[113], persiste, specialmente in capo ad alcuni compositori, la tendenza ad articolare con una certa varietà il contenuto di ogni stanza al fine di rendere al meglio il significato del testo intonato. Naturalmente, il più delle volte si tratta di scelte in un certo senso obbligate, dettate più dalla

[113] Si vedano gli ess. riportati al § 4.3.

strutturazione dei versi poetici che da considerazioni di carattere musicale: ciascuno dei due distici di cui si compone l'aria *Mi tormenta, m'uccide e dispera* (*Lisimaco*, III,9, cc. 156v-158v), ad esempio, riceve una veste sonora leggermente differente, a causa della diversità di metro (decasillabi → ottonari) e di contenuto affettivo (disperazione → speranza) che li contraddistingue. Non ci sono dubbi, poi, che a scatenare la fantasia e l'estro di Alessandro Scarlatti in un brano dalle tinte vivaci come *Agitatemi, tormentatemi* determinanti siano stati il soggetto e la fluida versificazione di Pietro Filippo Bernini:

tab. 2: *Onestà*, pp. 396-404

	testo	**versificazione**	**tipologia di accompagnamento strumentale**[114]	**musica**
ALÌ:				
	1. Agitatemi, Tormentatemi,	4 sdr. 4 sdr.		
	Col flagel de' miei pensieri, Astri fieri;	8 4		
	Tutti uniti,	4		
	Io solo in terra Sfido a guerra.	5 5		

[114] Si dà per scontata la presenza del basso continuo.

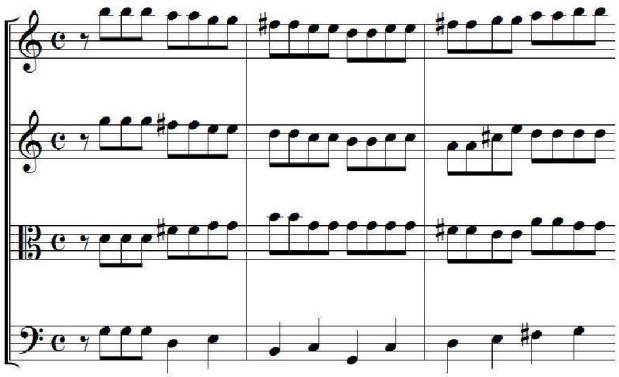
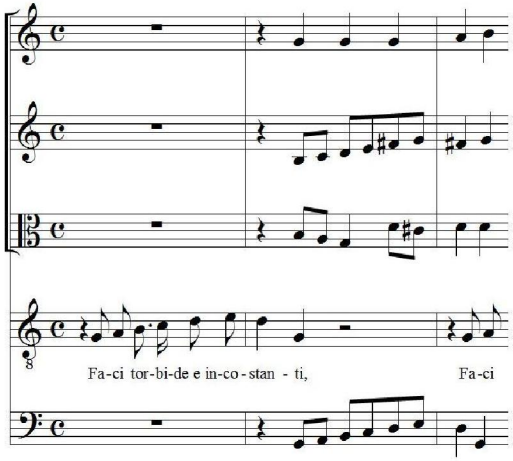
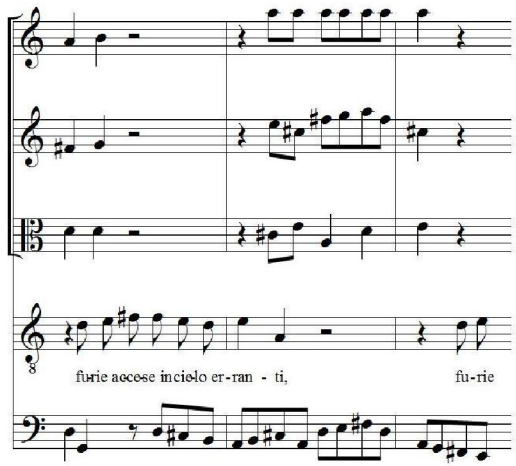
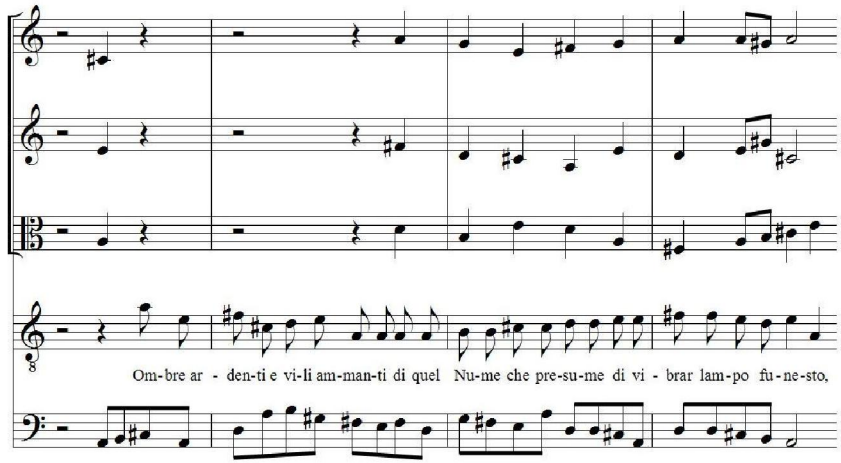
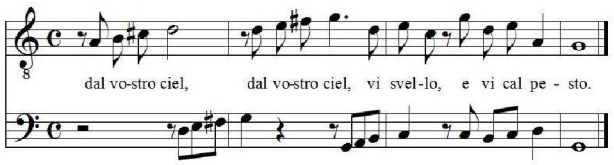
	testo	versificazione	tipologia di accompagnamento strumentale[114]	musica
	[RIT.]		vvab	
	Faci torbide e incostanti,	8	motto → *alternatim* (accordale)	

testo	versificazione	tipologia di accompagnamento strumentale[114]	musica
Furie accese, in cielo erranti,	8	*alternatim* (concitato)	
Ombre ardenti, e vili ammanti, Di quel Nume | Che presume Di vibrar lampo funesto,	8 4 + 4 8	*pervasivo* (accordale)	

	testo	versificazione	tipologia di accompagnamento strumentale[114]	musica
	Dal vostro ciel vi svello, e vi calpesto.	11		

In diversi frangenti accade però che, al fine di rendere alcune sfumature di significato, si decida di tradurre l'uniformità metrica del testo[115] differenziando sottilmente la resa di ciascuna strofa:

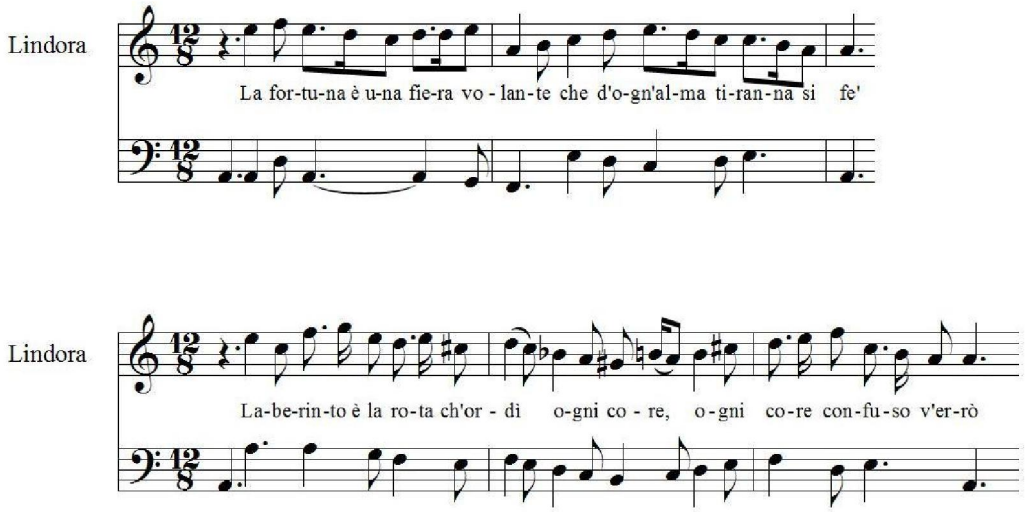
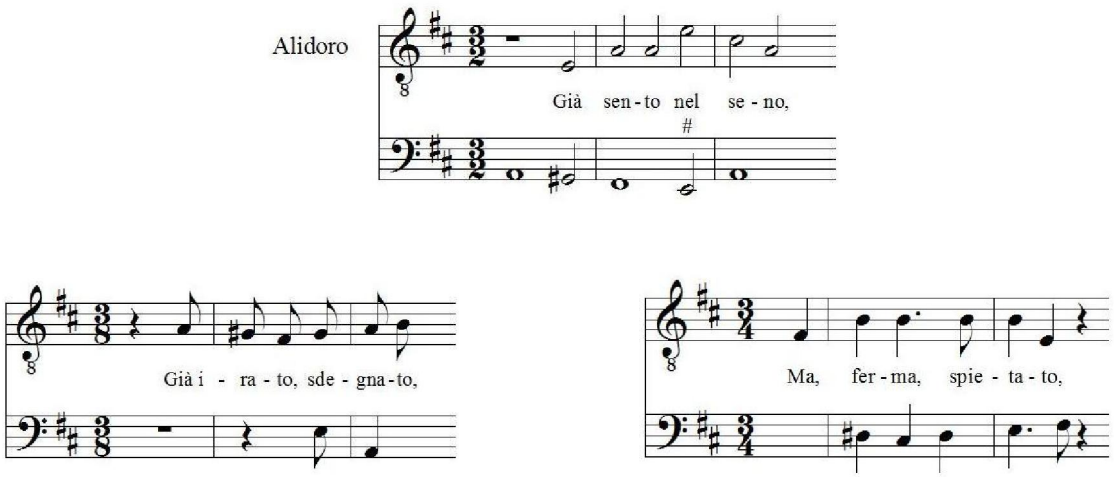
fig. 2 a/b: *Villeggiatura*, cc. 8v e 10[116]

Per movimentare la vita di ogni stanza, a parte il singolare espediente adoperato da Bernardo Pasquini in *Già sento nel seno*, che sottende, probabilmente, dei cambiamenti agogici di un certo effetto (fig. 3)[117], è ancora Scarlatti a dimostrare come, superando la regolarità formale dell'impianto poetico, con quale efficacia e varietà si possa assecondarne il dettato, anche grazie ad un impiego dell'orchestra variegato e flessibile (tab. 3):

fig. 3 a/b/c: *Donna*, cc. 126-7

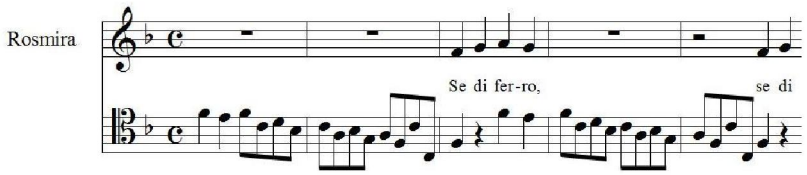
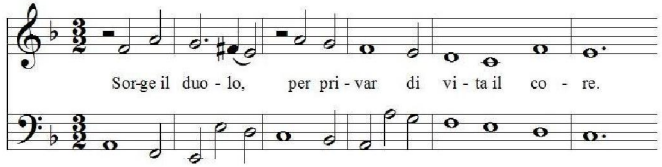
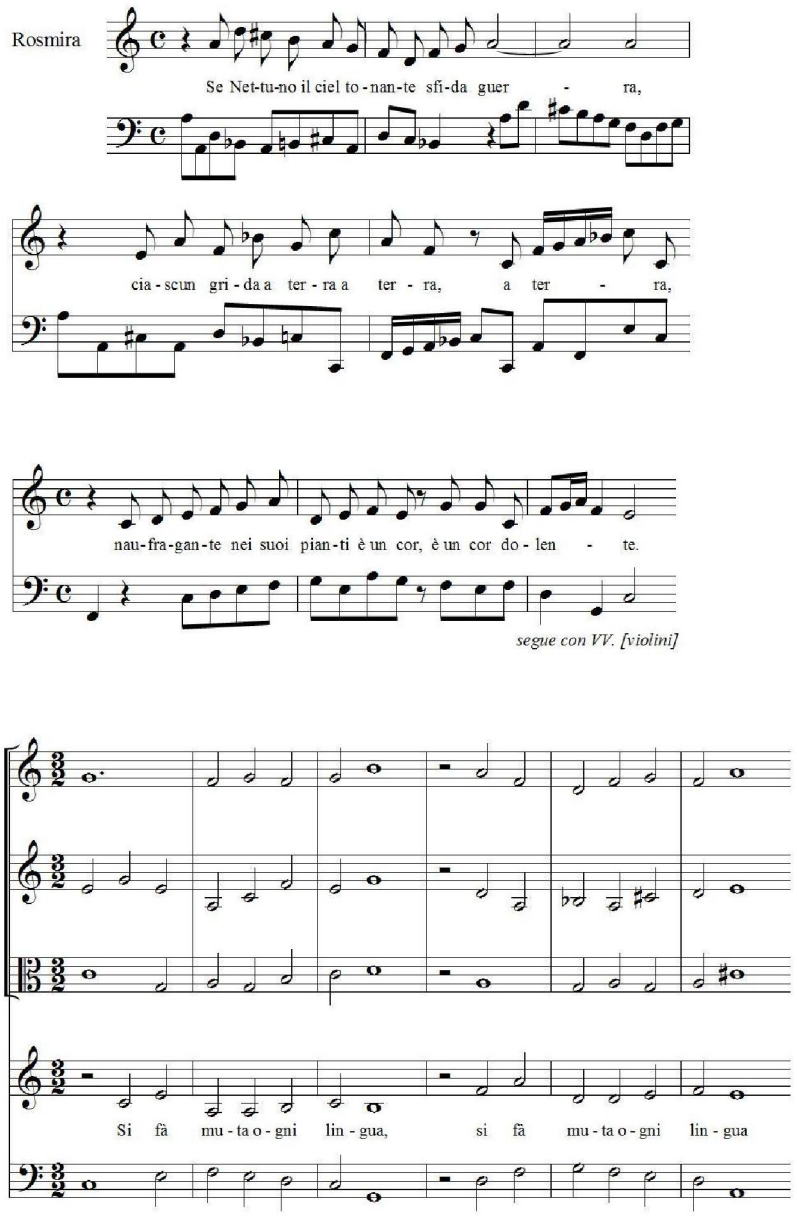


[115] Nell'es. in questione, pur trattandosi di decasillabi, a rigore bisognerebbe notare come quelli della 2ª strofa siano tutti a terminazione tronca.

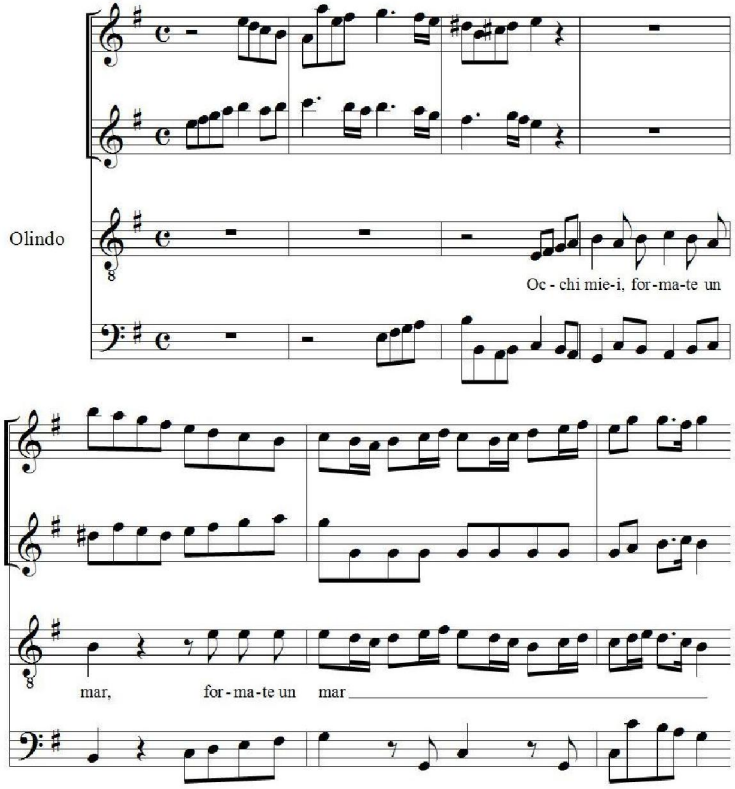
[116] Anche le tre strofe dell'aria buffa *S'io più credo alle zitelle* (cc. 172-6) sono composte in maniera differente, ma seguite dallo stesso ritornello.

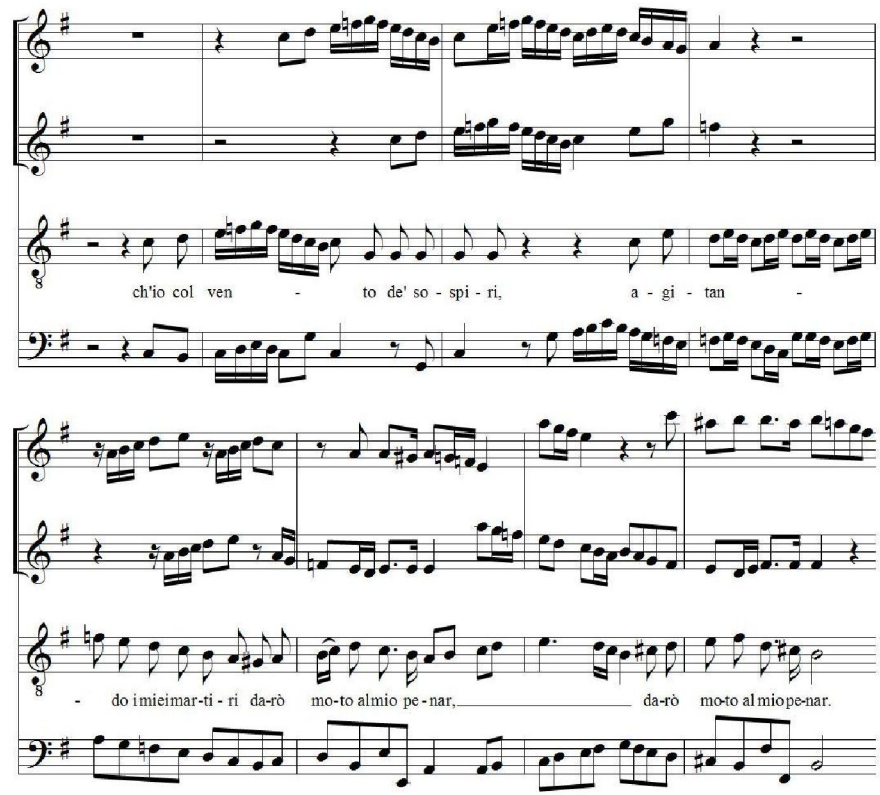
[117] I frequenti cambiamenti di tempo sono un espediente abituale per vivacizzare le arie buffe: in *Padella*, II, cc. 70-1, in appena 18 batt. si passa dal tempo ordinario ad un rapido 3/8, per poi concludere nuovamente in C.

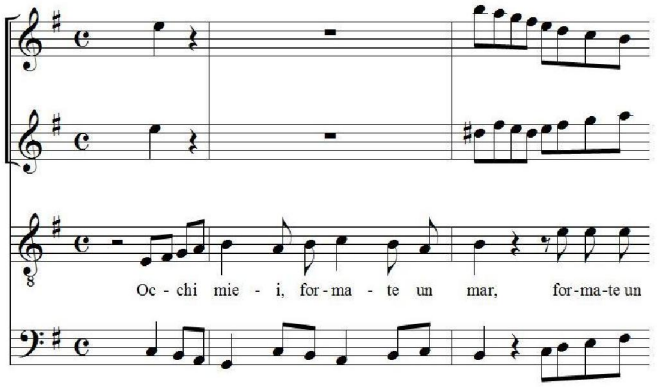
tab. 3: *Onestà*, pp. 181-7

	testo	**v.**	**tipologia di accompagnam. strumentale**	**musica**
ROSMIRA:	1. Se di ferro ardito stuolo, Fia che s'armi, Ciascun grida all'armi, all'armi	8 4 8		
	Sorge il duolo Per privar di vita il core: Non lo soccorre il Cielo, e'l soffre Amore.	4 8 11		
	[RIT.]		vvab	

2. Se Nettuno il Ciel tonante Sfida a guerra, Ciascun grida a terra a terra.	8 4 8		
Naufragante Ne' i suoi pianti è un cor dolente,	4 8		
Si fa muta ogni lingua, e'l Ciel non sente.	11	*pervasivo* (accordale)	

In altri frangenti il Siciliano non si accontenta della distinzione strofica, ma si dedica ad illuminare ogni singolo dettaglio con esiti che, in considerazione della 'normalità' della struttura di partenza, risultano assolutamente eccezionali:

tab. 4: *Guerriera*, cc. 17v-20

	testo [2 quartine di 8.ri]	**tipologia di accompagnamento strumentale**	**musica**
OLINDO:	**1. Occhi miei, formate un mar,**	*pervasivo* (3e/6e parallele)	

Ch'io col vento de' sospiri,
Agitando i miei martiri,
Darò moto al mio penar.

pervasivo
(contrappunto)
(accordale)

Occhi miei, &c.



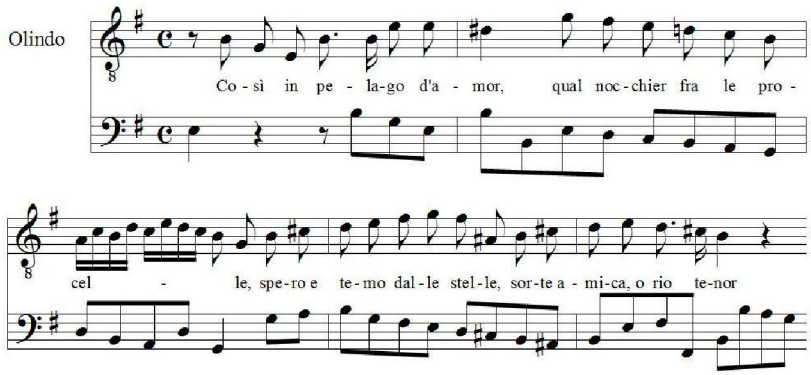
2. Così in pelago d'amor
(Qual nocchier fra le procelle)
Spero, e temo da le stelle,
Sorte amica, o rio tenor.

Ciò che sorprende, in questo come in altri brani[118], non è tanto la duttilità con cui sia reso il contenuto affettivo di ogni singola frase o parola, ma la semplicità e naturalezza con cui ciò avvenga, in continua connessione con la compagine strumentale. Al confronto, il contrappunto ben regolato che Stradella mette in mostra in diversi numeri del *Moro*, coinvolgente orchestra e cantanti al dipanarsi dell'intreccio[119], sembra lontano anni luce (fig. 4), e quand'anche egli decida di articolare la 2ª strofa in maniera differente, il tutto si svolge senza grandi sussulti o colpi di scena (fig. 5):

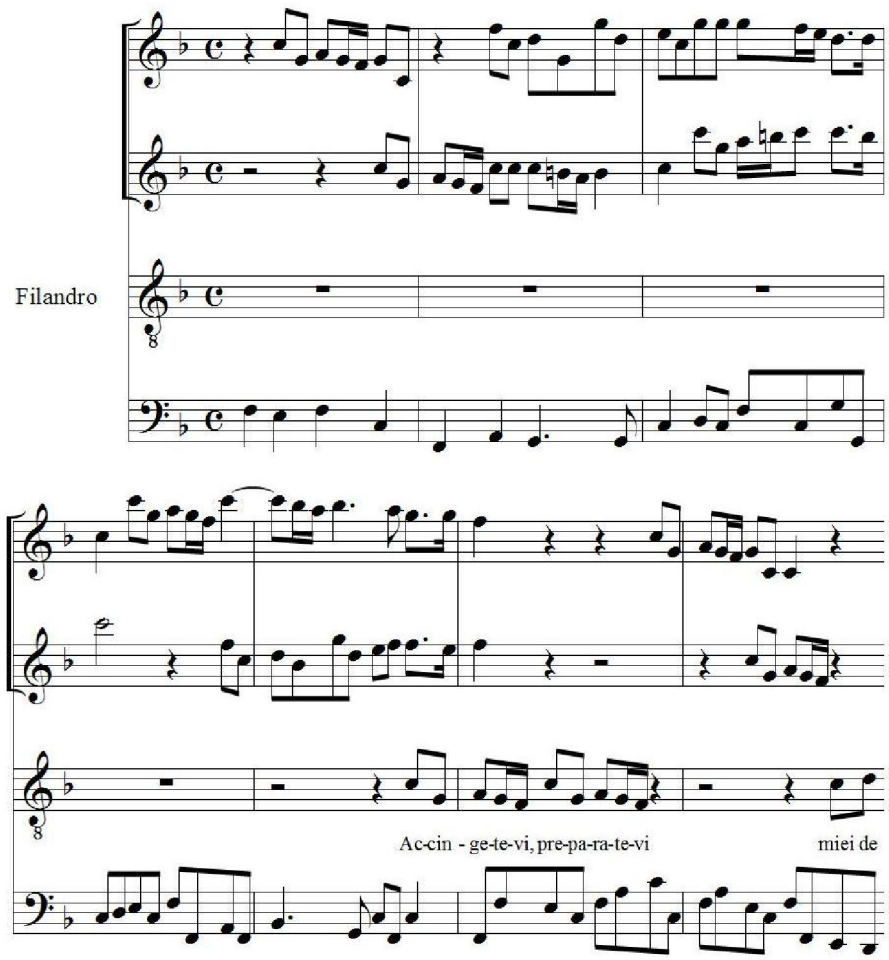
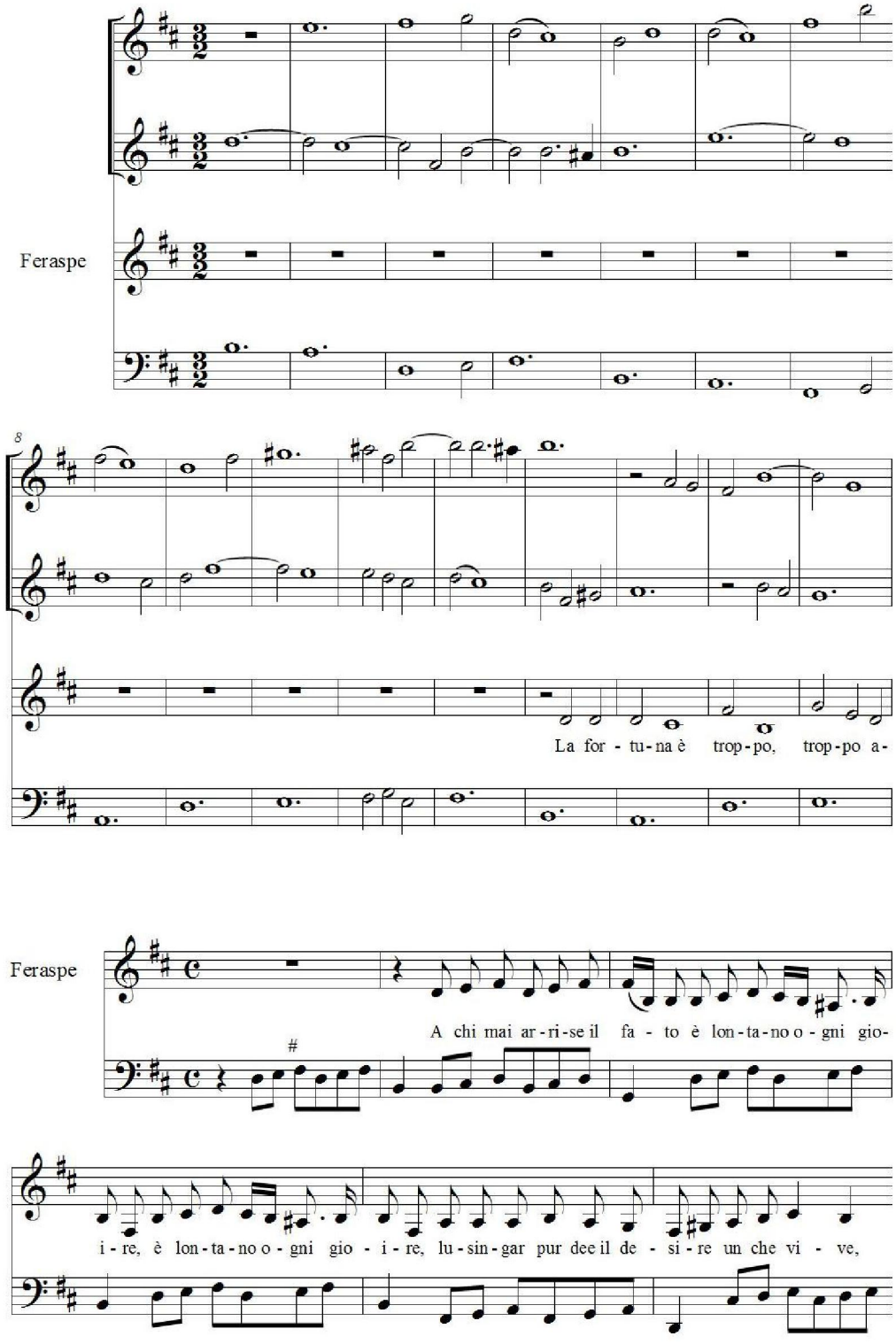
fig. 4: *Moro*, pp. 37-40

[118] Oltre all'es. riportato per intero, un comportamento analogo si rinviene, nella *Guerriera*, anche in *Nobil core* (I,1, c. 4v e ss.), *Più lungi non è* (III,9, c. 207 e ss.) e nella buffa *Campare, e lasciar dire* (II,5, c. 74v e ss.).
[119] Cfr. GIANTURCO, *Introduzione* a STRADELLA, *Moro*, p. XII.

fig. 5 a/b: *Moro*, pp. 56-64

Alcuni dei più interessanti esempi di Pasquini, non a caso posti in luoghi 'strategici' dei drammi (in apertura o chiusura d'atto), rischiano, alla lunga, di risultare alquanto macchinosi[120]; Bernardo sembra piuttosto interessato ad evidenziare le affinità, collegando situazioni simili, relative anche a più

[120] Si veda, ad es., l'aria d'esordio di Lindoro nell'*Idalma* (cc. 2-3v), *Perché non ti rendi d'amore agl'imperi?*, caratterizzata da una trama strumentale fittissima infarcita di frequenti cambi di tempo (cfr. la trascrizione integrale riportata da MORELLI, *La virtù*, pp. 151-4).

interlocutori, per mezzo di (consapevoli?) strategie di apparentamento tematico, particolarmente evidenti nella *Donna*[121]:

fig. 6 a/b: *Donna*, cc. 10 e 12

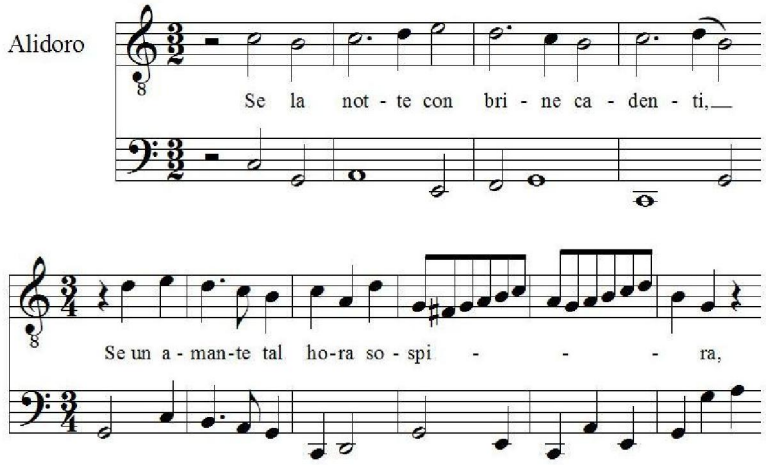
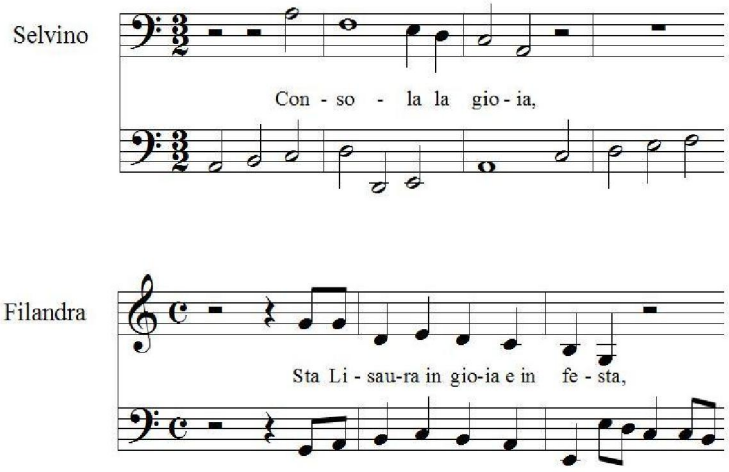
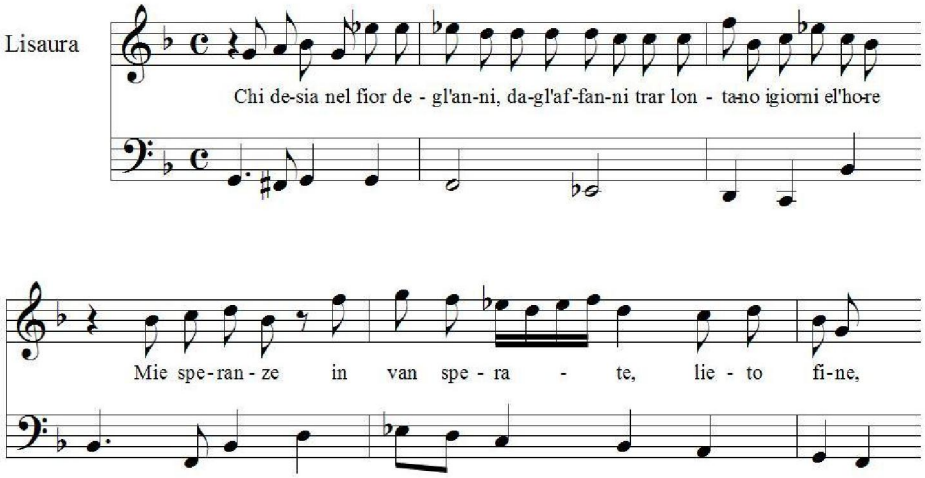


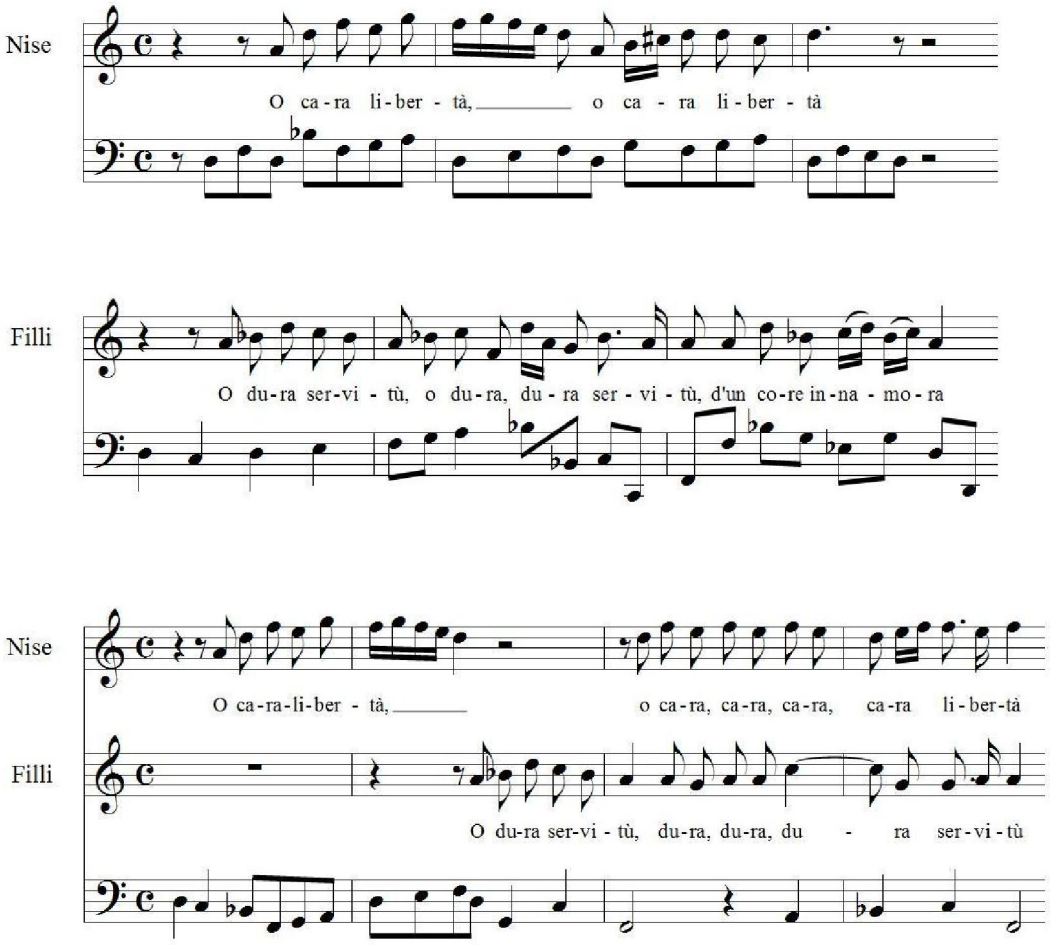
fig. 7 a/b: *Donna*, cc. 51 e 53v



[121] Cfr. CRAIN, *The Operas*, I, pp. 106-7.

fig. 8 a/b: *Donna*, cc. 104 e 109v

4.6.2: Arie doppie, duetti ed altri brani d'assieme

Esperimenti di *ars combinatoria*, finalizzati a sfruttare al massimo dei semplici materiali di partenza[122], riguardano anche il duetto *O mia cara libertà* | *O dura servitù*, intessuto da Nise e Filli sui temi delle rispettive ariette d'uscita[123]:

fig. 9 a/b/c: *Forza* cc. 18-19v

[122] Qualcosa di simile si rinviene in merito ai ritornelli pasquiniani, cfr. § 4.7.

[123] In maniera similare è impostato, ad es., l'addio dei buffi nell'*Empio* di Alessandro Melani (cc. 216-9), ma stavolta nel duetto finale Bibi abbandona il suo motivo per contrappuntare adeguatamente quello di Delfa.

Il parossismo dialettico si raggiunge quando ad intrecciarsi in duetto sono linee vocali portatrici di sentimenti opposti, magari da enfatizzare ulteriormente con scarti agogici repentini:

fig. 10: *Empio*, cc. 32v-33v

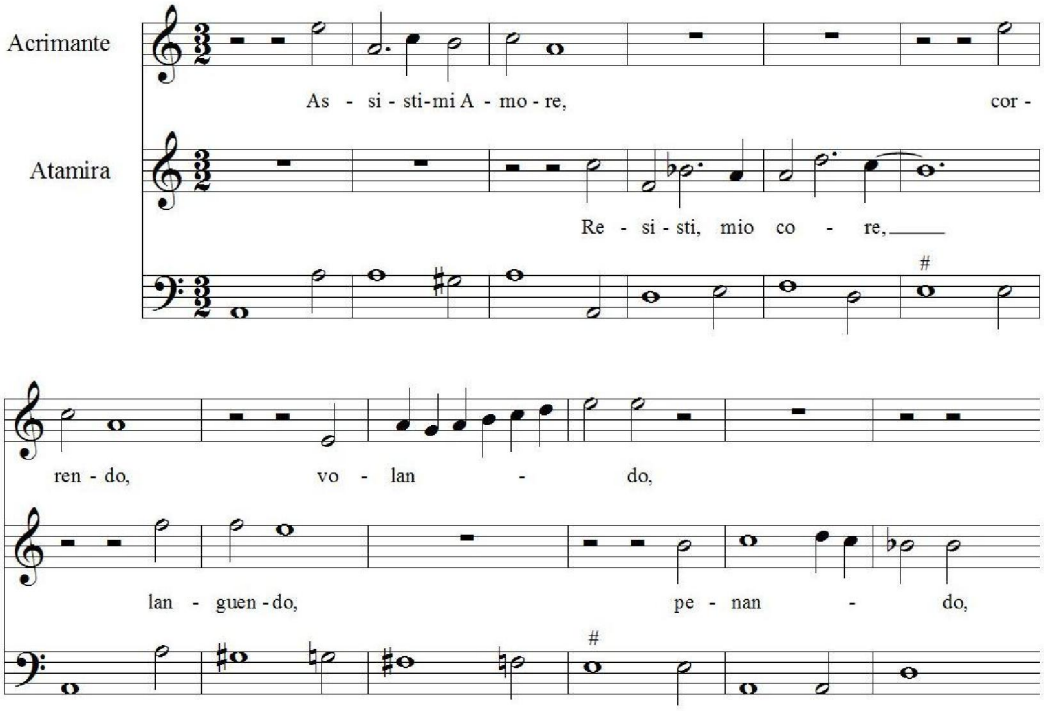



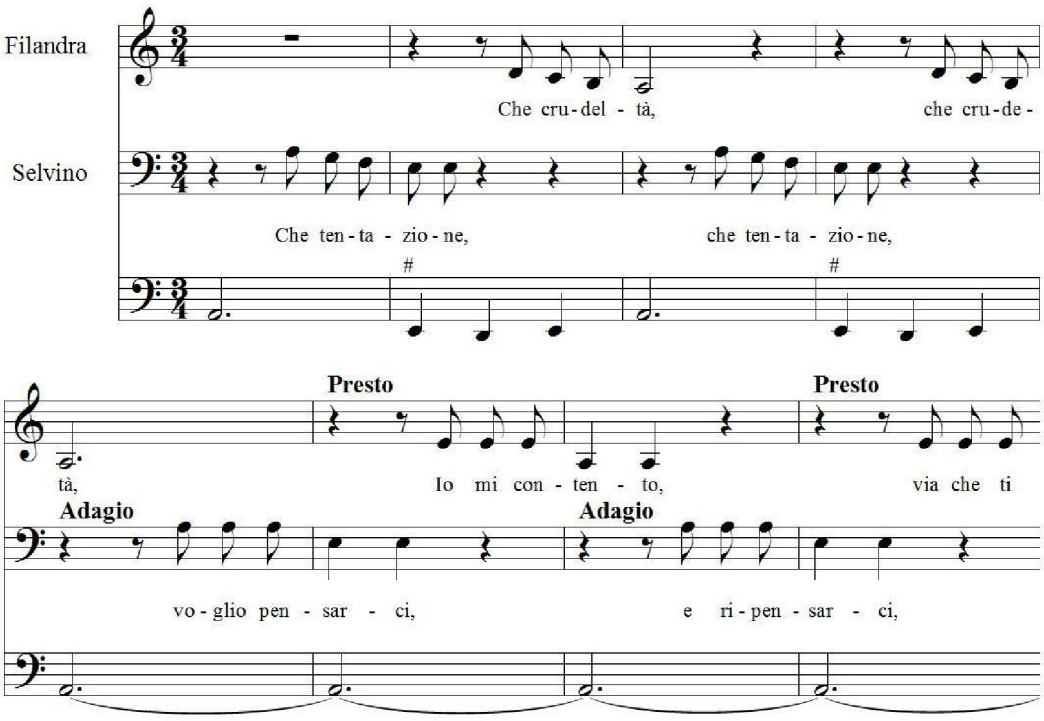
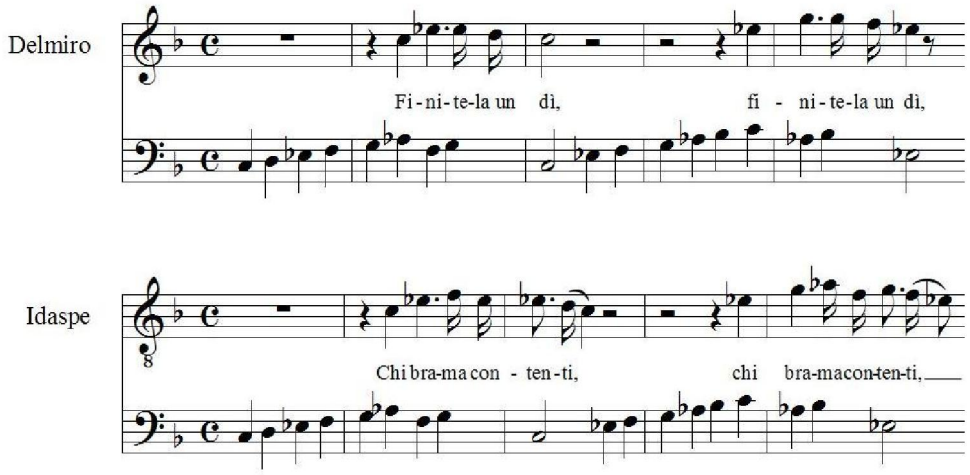
fig. 11: *Donna*, cc. 191-192v

Una sorta di duetto in orizzontale, che può o meno sfociare in un duetto vero e proprio, è l'aria doppia, di cui un ottimo esempio è *Finitela un dì, cieli tiranni / Chi brama contenti s'accinga a soffrire*, in cui la differenza di tessitura (soprano → tenore) non impedisce a Pier Simone Agostini di replicare di fatto la stessa aria mettendola in bocca prima a Delmiro e poi all'amico Idaspe[124]:

fig. 12 a/b: *Adalinda*, cc. 55-56v

Nonostante quel che si possa pensare, un esempio così limpido di duplicazione non è affatto frequente: in alcuni casi le due stanze, pur identiche in principio, si differenziano poi in qualche breve passaggio[125], ma, assai più spesso, e nonostante l'invito del librettista, per ragioni contingenti o a causa del contenuto affettivo difforme, il compositore opta per la riscrittura del canto, secondo i principi della variazione strofica (fig. 13)[126]; nell'arco temporale considerato, tuttavia, non si registrano casi in cui il compositore decida di confezionare due arie diverse, un procedimento di cui Alessandro Scarlatti si serve a volte negli anni '90 (fig. 14):

[124] Alle cc. 35-7 del *Pompeo* basta un cambio di chiave (e il conseguente trasporto del b. c.) per trasferire *Chi ritrova il Dio d'Amore* dalle labbra di Scipione a quelle di Giulia (*Dà Cupido a chi rigore*).
[125] Cfr. *Girello*, cc. 88v-89, e le due brevissime ariette monostrofiche intestate a Birillo e Despina in apertura del *Trespolo* (c. 2).
[126] Cfr. anche *Crudel, se d'un alma / Non curo d'un alma*, cc. 73v-76v del *Lisimaco*.

fig. 13 a/b: *Empio*, cc. 220v-223

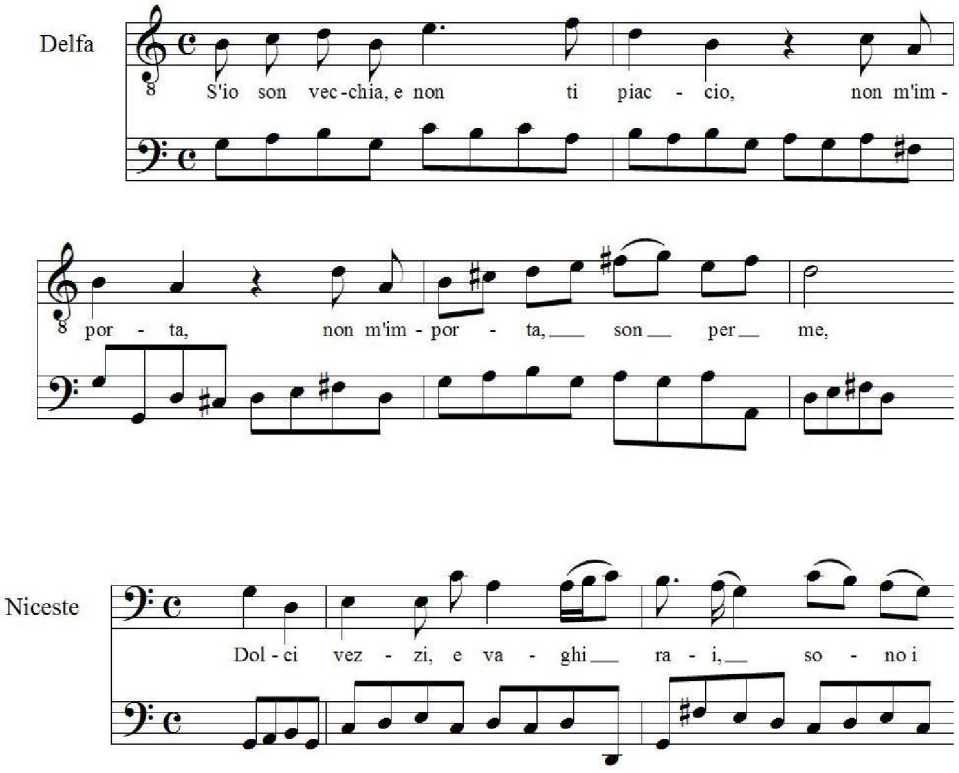
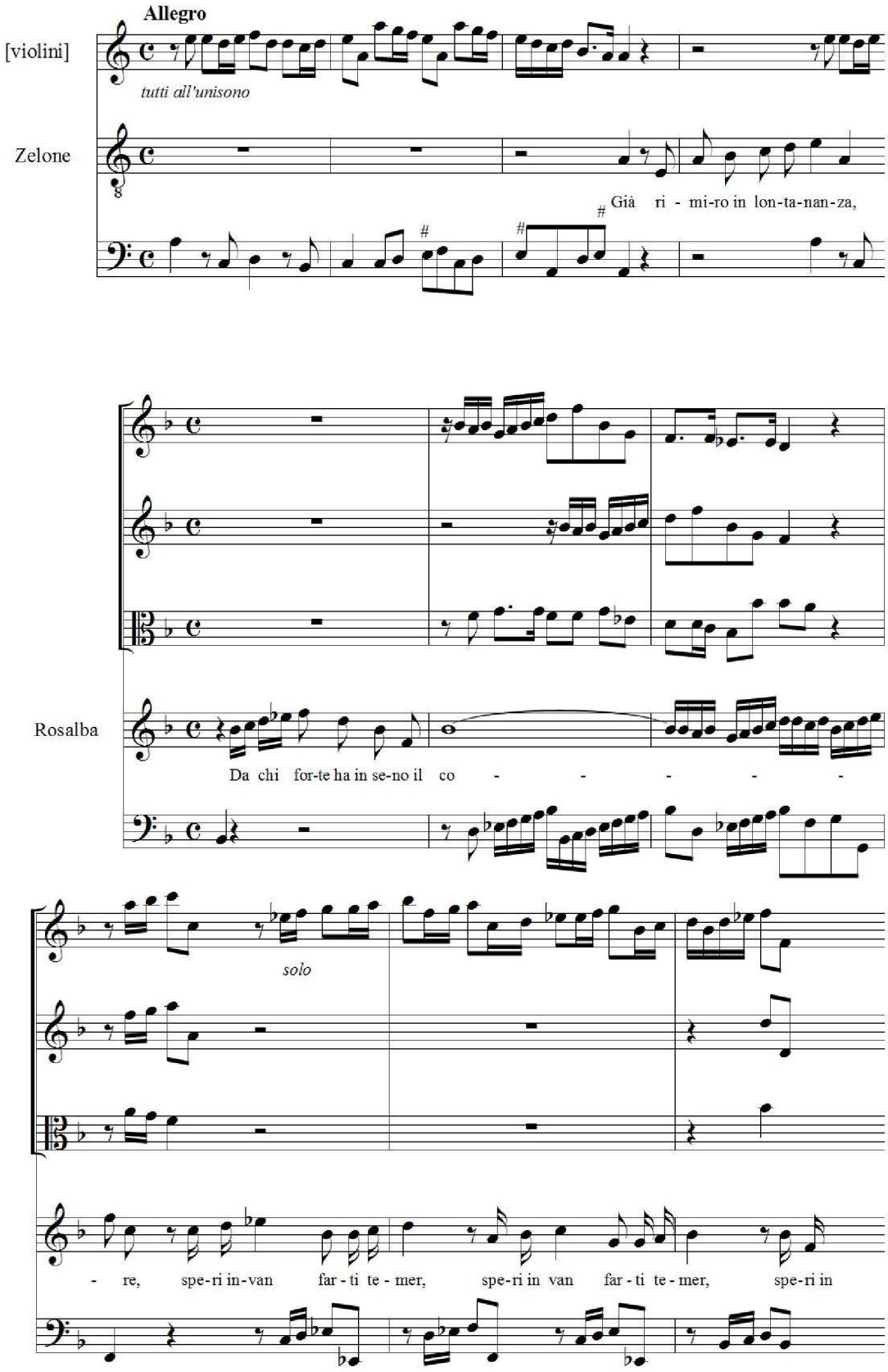
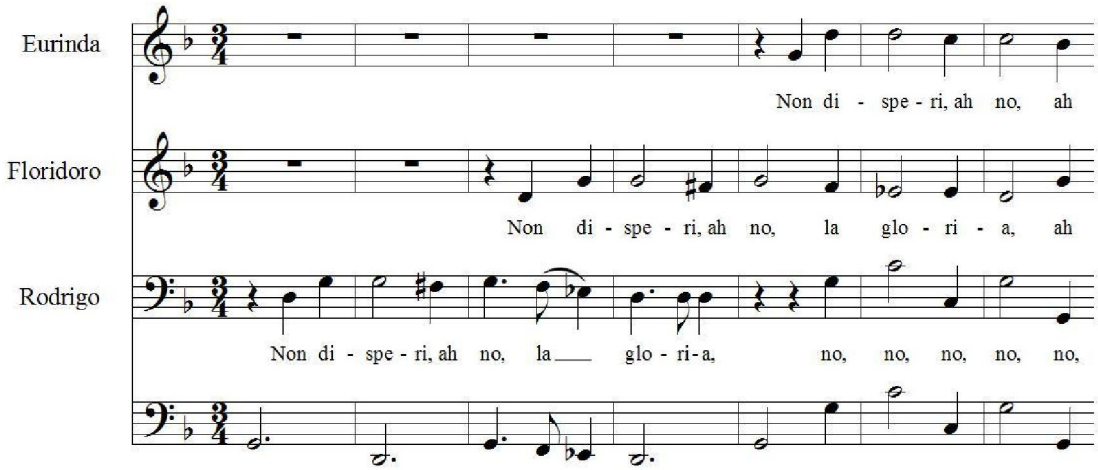



fig. 14 a/b: *S. Genuinda*, cc. 74 e 82.[127]

[127] Per maggiori informazioni su questo titolo, si veda il § 4.7.

A differenza dei duetti, i terzetti sono assai più sporadici (alcuni drammi non ne presentano alcuno), e assolutamente raro è imbattersi in quartetti[128], quintetti e così via, salvo che in occasione dello scioglimento finale: dal punto di vista musicale è naturale che, all'aumentare del numero delle voci, la scrittura appaia vincolata ai dettami del contrappunto imitativo da un lato (fig. 15), o dell'omofonia accordale dall'altro (fig. 16), pagando forse qualcosa in termini di compattezza ogni qualvolta si preferisca lasciar spazio all'espansione melodica (fig. 17):

fig. 15: *Moro,* p. 266 e ss.



[128] Un es. è *Catene mie care* nell'*Idalma*, cc. 20-20v.

fig. 16: *Empio*, c. 259v

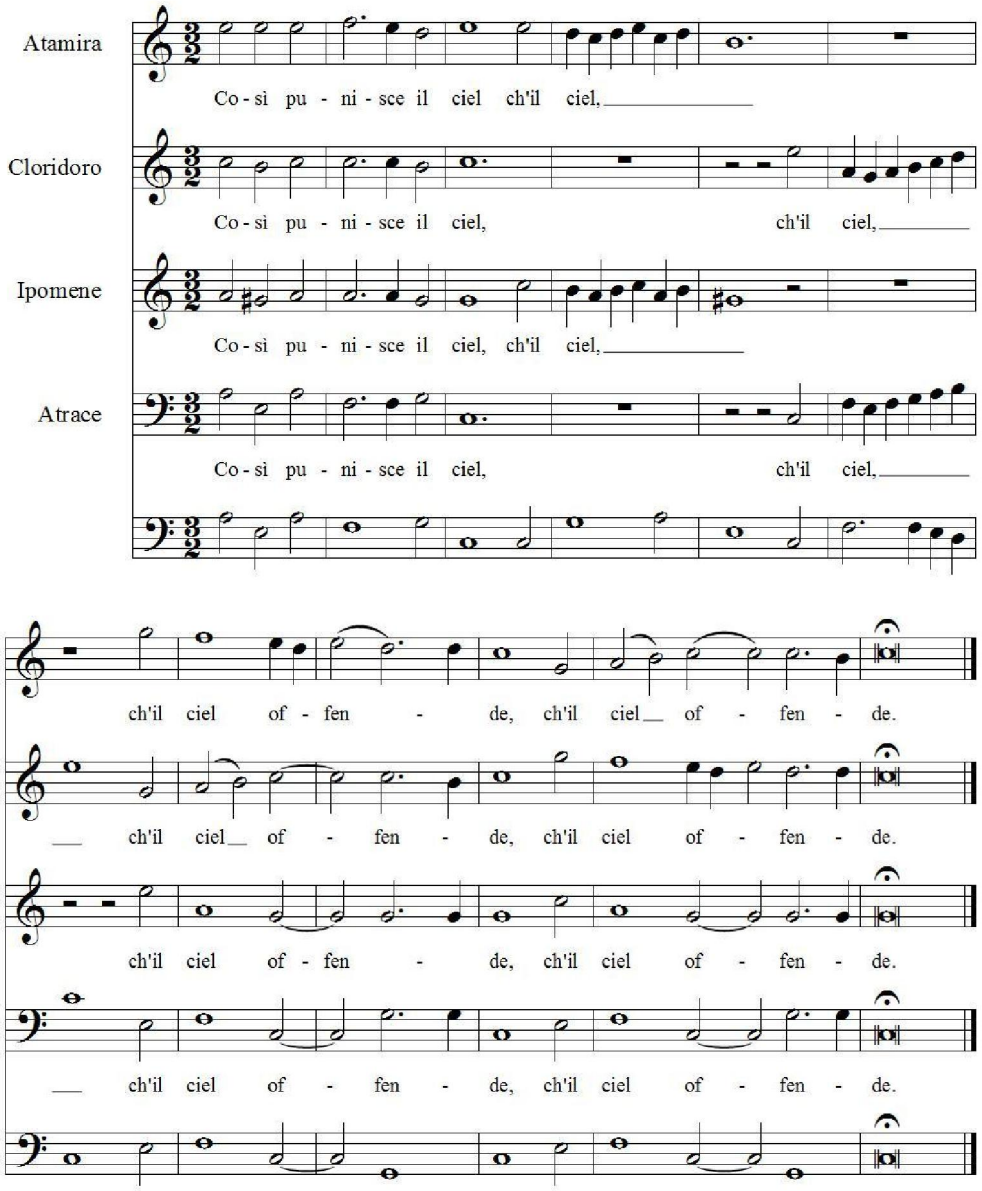
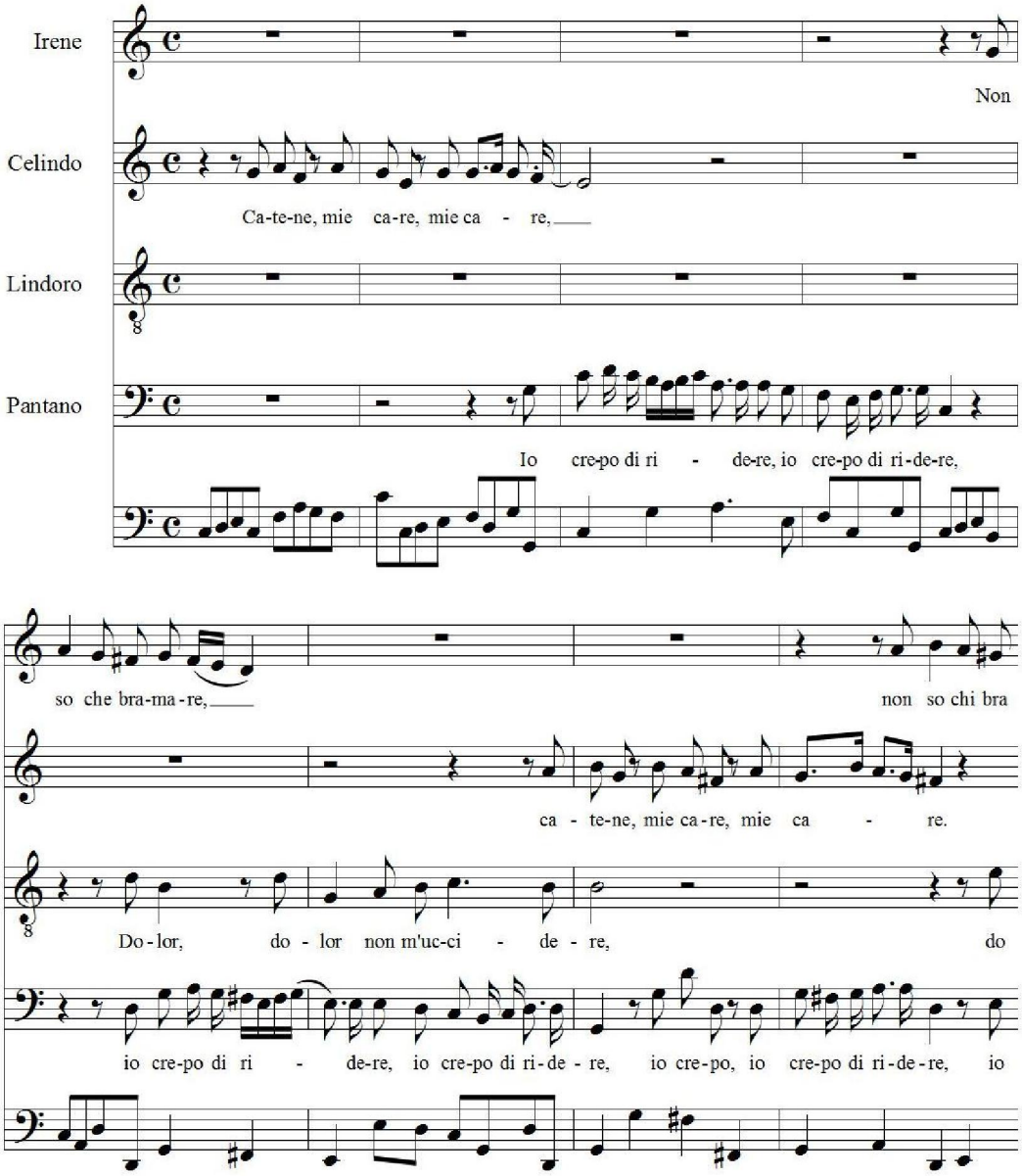


fig. 17: *Idalma*, c. 20v

Nel passaggio conclusivo del *Girello* (fig. 18) i pentagrammi inferiori accolgono più d'un interlocutore, mentre i superiori godono del raddoppio dei violini[129], mentre nei finali della *Forza* e del *Tirinto*[130], tra i più lunghi che siano rimasti, la parte degli strumenti è scritta per esteso, in quanto non riproduce quelle vocali, ma le sostiene e si interseca con esse (fig. 19)[131]:

[129] Una soluzione simile è senz'altro da presupporre nel brevissimo «madrigale» che conclude la *Padella*, in cui i tre pentagrammi superiori (vvm) sono lasciati in bianco, e non si può escludere *a priori* in tutti quegli ess. che tacciano completamente sull'argomento.

[130] Si ricordi come in questa FDM, dopo la pronuncia del motto da parte di tutti gli interlocutori, ci sia ancora spazio per le insistenti pretese maritali di Lisa (cfr. § 2.9); nella *Donna* lo scioglimento sembra addirittura anticipato alla sc. III,5, che si chiude, di fatto, con un breve quartetto dei protagonisti (c. 184v).

[131] Di un procedimento analogo parla Alessandro Melani a Ippolito Bentivoglio nel 1682, in merito alla messa che stava completando per un convento di monache: «i violini però hanno sempre da fare per sé, tanto nel concerto che nel pieno, onde la messa viene ad essere a 7, havendo creduto che devino restar meglio servite coteste ss.re, perché haveranno più armonia» (MONALDINI, *L'orto*, p. 540).

fig. 18: *Girello*, cc. 223-6

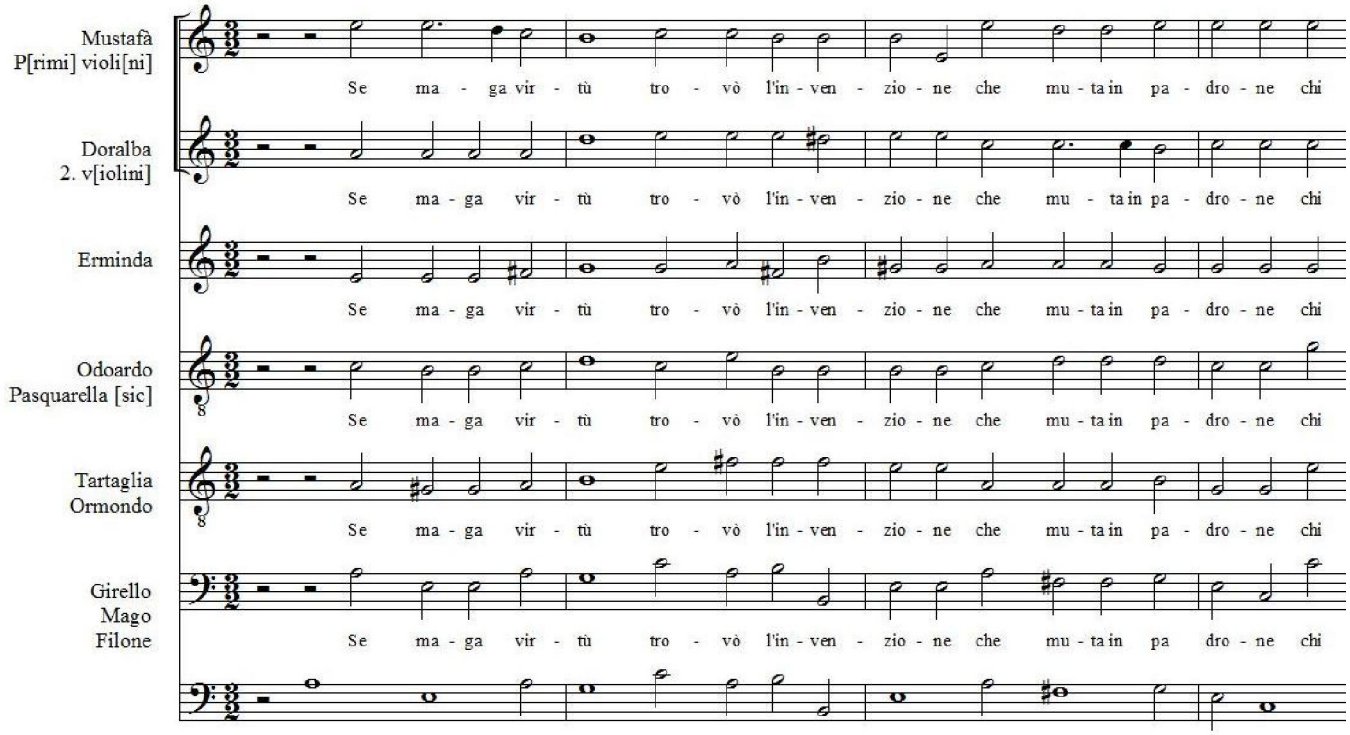
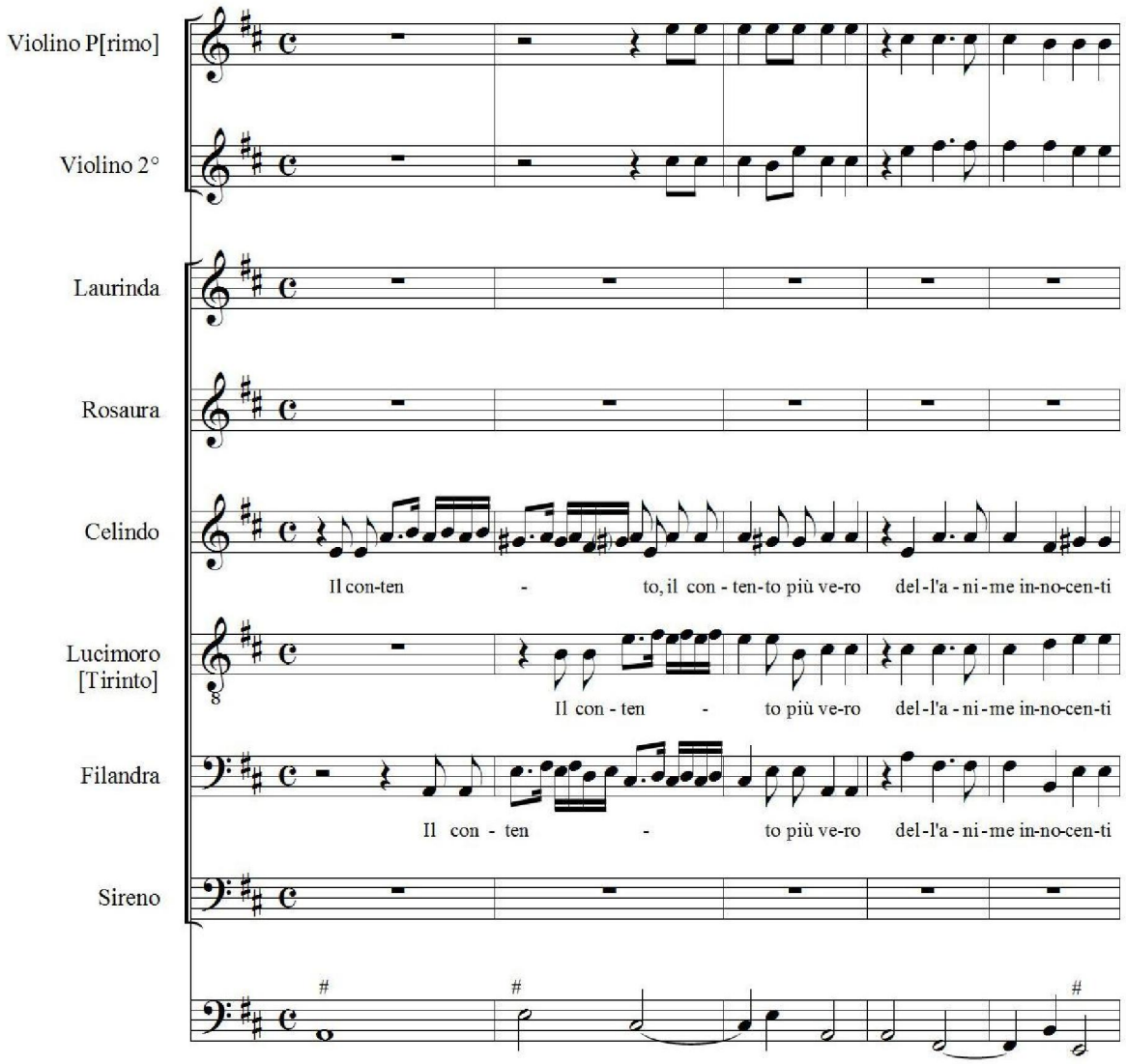


fig. 19: *Tirinto*, cc. 164-166v

4.6.3: Cori

Come s'è visto al § 3.2, i passaggi corali, così cari alle platee lagunari degli anni '60 e '70, risultano di fatto espunti da tutti i titoli d'importazione, e l'analisi delle partiture lo conferma: le uniche eccezioni riguardano il mantenimento dei brevissimi passaggi di giubilo, ossia i consueti «Viva, viva…», realizzati solitamente in omofonia a 4 parti[132]. L'operazione di snellimento non risparmia neppure alcuni titoli autoctoni, se è vero che nel manoscritto estense dell'*Alcasta* è assente l'esaltazione di Eumene, pur riportata nella scena ultima del libretto. Nella partitura dell'*Empio* il breve «Choro de' marinari a 4»[133] segue quello di stallieri dell'apertura, ma in quest'ultimo caso tutte le didascalie, anche

[132] Cfr. *Scipione*, cc. 17-8; *Elio Seiano*, cc. 22-22v; *Pompeo*, cc. 6-7, 97v e 101v; il «Coro pieno» che apriva il trionfo di *Pompeo magno* del 1666, è adesso denominato «Choro di milizie», dilatato in dimensioni e sostenuto da un accompagnamento accordale dell'orchestra, con la nuova musica di Scarlatti.

[133] Il distico «Eolo muove in mar la guerra | Naviganti, a terra, a terra» nel libretto è attribuito erroneamente allo stesso «Cap.[itano]» che ha appena cessato di cantare.

quelle impresse nel libretto, sono concordi nell'indicare che si tratti di un terzetto[134], in assoluta conformità a quanto si rilevi in merito ai pezzi d'assieme di prologhi ed intermedi aggiunti *ex novo* (cfr. § 4.8). Alla luce di queste considerazioni, è possibile che anche i pochi cori che sembrino desumersi da alcuni libretti di opere di Pasquini di cui non è pervenuta la musica, nello specifico l'*Arianna* e *I giochi troiani*, siano stati in realtà eseguiti a parti reali.

[134] Si notino le diciture «P.° stalliero […] a 3 Ch.° di stallieri […] Stallieri a 3» poste in calce ai detti interventi, distribuiti tra le cc. 4 e 7v del ms. chigiano.

4.7 Il ruolo dell'orchestra

4.7.1: Sinfonie ed introduzioni

Il brano strumentale da suonare «avanti l'alzar della tenda»[135], con la finalità precipua di segnalare agli astanti l'imminente inizio dello spettacolo, è un elemento irrinunciabile di un dramma per musica di qualunque tipo ed epoca, e anche nel repertorio in oggetto le uniche defezioni riguardano i manoscritti dell'*Onestà degli amori* e della *Gelosa di sé stessa*, due lacune dovute senz'altro al procedimento di trasmissione delle fonti, anziché a motivazioni squisitamente estetiche[136]. D'altronde, che i fogli recanti la sinfonia (o «introduzione», come spesso viene detta)[137] siano copiati e rilegati all'ultimo momento è consuetudine diffusa e persistente nei secoli, e ne garantisce, in un certo senso, la dispersione cui si è prima accennato: senz'ombra di dubbio, questa è la sorte riservata alla sinfonia iniziale di *Dalla padella alla bragia*, visto che l'unica fonte pervenuta (divisa in tre tomi) non manca di riportare, su carte aggiunte, le introduzioni strumentali a II e III atto[138], una particolarità che, a parte l'esempio del II atto degli *Equivoci*[139], non ha eguali nell'intero catalogo preso in considerazione.

A parte l'esordio, i numerosi ritornelli in mezzo alle arie e i balli di fine atto, alla compagine orchestrale potevano essere riservati altri momenti in cui far sentire la propria voce esclusiva, ma di interludi siffatti, anch'essi chiamati «sinfonie»[140], e destinati per lo più all'accompagnamento di grandi scene di massa, combattimenti, trionfi o precipizi, purtroppo non è rimasta neanche una nota, e ci si deve accontentare delle didascalie dei libretti. Nell'incompiuta *Amante del suo nemico*, ad esempio, il finale ha luogo «Doppo grandissima Sinfonia [durante la quale] avanzatosi a passi lenti il carro, scendono a terra Dorisbe e Diosino»; nel *Massenzio* del Tordinona la previsione di un «Nobilissimo concerto di musica» sostituisce, e semplifica, l'intera scena III,7, che nell'archetipo prevedeva il coinvolgimento di macchine volanti, terrestri e marine; nell'*Arianna* colonnese, infine, sono due i momenti che, probabilmente, si saranno prestati ad una sonorizzazione tendenzialmente realistica: sul finire del II atto «si oscura il cielo, cresce la tempesta in mare; e con lampi, e tuoni cadendo un fulmine, restano estinti i soldati», mentre nell'ultima frazione «[…] si vedono le muraglie di Atene, sotto le quali segue un combattimento con scalata. Cala un ponte levatore: si fanno sortite da' Greci, che restano superate da' Cretensi al comparir di Radamanto & Arsenio» (III,7).

---

135 Così è indicata la sinfonia nella prima carta del ms. estense dell'*Adalinda*.

136 L'assenza della sinfonia nella partitura della *Guerriera costante* potrebbe esser dovuta anche alla composita struttura del progetto drammaturgico in cui questa risulta inserita (cfr. § 1.2, tab. 2).

137 È il caso della *Villeggiatura*, del *Figlio delle selve*, e diversi altri.

138 Il foglio su cui è vergata la sinfonia avanti il II atto non è in formato oblungo come il resto del codice, mentre l'altra introduzione è addirittura rilegata in fondo al terzo codice, sul retro della carta recante il brevissimo «madrigale» conclusivo. A volte, un'introduzione strumentale particolarmente lunga funge da mini-sinfonia d'apertura: è quanto accade in *Donna*, c. 145 e ss.

139 Anche la breve introduzione strumentale all'aria *Mi fai pur ridere*, III,2, pp. 123-4, è denominata «Sinfonia».

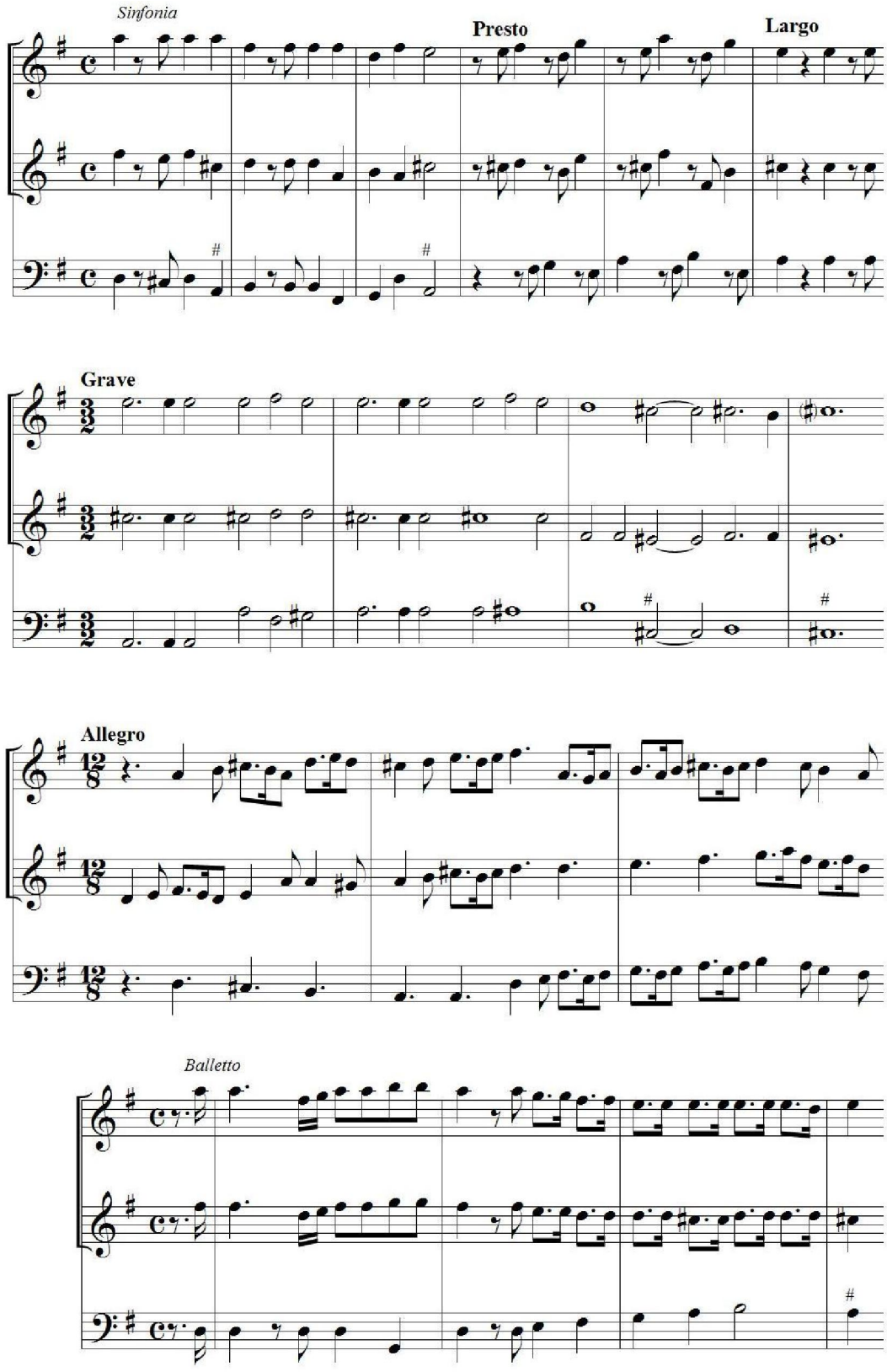
140 Cfr. la partitura marciana dello *Scipione*, cc. 5 e 6v: nella produzione romana, come s'è accennato (§ 2.9), queste sinfonie sono sostituite da una *suite* di balli.

Nonostante l'ampiezza del campione, nelle sinfonie d'esordio si nota, sul versante compositivo, una certa uniformità che consente di delinearne i tratti con un discreto margine di sicurezza. Dal punto di vista strutturale, le introduzioni sono articolate per lo più in tre movimenti tonalmente omogenei, ma di carattere e andamento contrastante: ad un grave/adagio/largo iniziale[141] in tempo ordinario (C), in cui si avvicendano, a valori larghi, consonanze e ritardi, segue un brano ternario in proporzione sesquialtera (3/2)[142] in cui il contrappunto acquista movimento e vivacità («allegro»)[143], che prelude, a sua volta, ad una conclusione ancora più serrata, di solito un fugato o un balletto in tempo binario o ternario. Le deviazioni da questo scarno, generalissimo modello non mancano di certo: in 7 ricorrenze su 18 l'avvicendamento riguarda solo due movimenti, ma la circostanza che, nel caso in specie, si tratti per lo più di titoli di piccolo e medio 'formato' (DPM, FDM e CM) non può essere assunta a paradigma. Gli unici due drammi[144] in cui si assiste all'articolazione della sinfonia in 4 movimenti sono, infatti, il *Figlio delle selve* e la *Villeggiatura di Frascati*, e in entrambe le occasioni la metà dei posti disponibili è occupata da movimenti di danza bipartiti[145], ad integrare, rispettivamente, la teoria [adagio][146] – «corrente» – «grave» – «gavotta»[147] e «[largo], presto» – «grave» – «allegro [in forma di giga]» – «balletto» (cfr. fig. 1). La presenza di un 2° movimento «grave» (segnato comunque 3/2) è giustificata, nella *Villeggiatura*, dall'esistenza di una dialettica interna alla sezione d'esordio: un discorso quasi analogo vale per la sinfonia aggiunta alla partitura di *Tutto il mal non vien per nuocere* custodita a Montecassino, articolata in [allegro] in C – «grave» in C – «allegro» in 3/4 (corrente). Tirando le somme, la sinfonia del *Girello*, costituita da un 6/8 bipartito (quasi una giga), una sorta di balletto puntato in C (anch'esso in due parti, e con terminazione frigia), uno scorrevole 3/2 e, infine, un lungo e piuttosto intricato movimento finale, risulta completamente estranea a questo panorama, e il fatto non stupisce più di tanto, considerando la sostanziale estraneità del suo autore, Jacopo Melani, al contesto capitolino.

In merito alla tessitura strumentale, la scrittura in trio (2 strumenti in chiave di violino più il basso continuo), seppur preponderante, non è di certo l'unica possibile: a partire dalla metà degli anni '70 si nota infatti un tentativo di ispessimento della trama tramite l'aggiunta di una parte intermedia, che diverrà di uso comune nel decennio successivo, sia essa notata in chiave di contralto o mezzosoprano[148]; fanno eccezione le sinfonie a 5 dell'*Alcasta* e del *Trespolo*, un esperimento che avvicina Pasquini ai modi

141 Si tratta di considerazioni personali basate sulla qualità della scrittura strumentale: l'indicazione agogica non è mai esplicitata in prima battuta.
142 Il secondo movimento della sinfonia dell'*Empio*, una corrente, è segnata in 3/4, mentre il serrato fugato dell'*Idalma* in 3/8; il 6/8 della *Tessalonica*, invece, adombra un andamento affine al 12/16 odierno.
143 Cfr. le introduzioni di *Equivoci*, *Moro* e *Pompeo*; l'«allegro e presto» dell'*Adalinda* funge, in realtà, da ritornello al coro dei marinai del prologo.
144 Nel *Lisimaco* di Pasquini la brevissima sezione finale (4 misure in C, più altre 3 che servono a ribadire il tono di arrivo) assume più le fattezze di una coda che di un movimento a sé stante.
145 Solo l'«allegro» in metro ternario degli *Equivoci* presenta una struttura interna tripartita; sulla destinazione meramente strumentale di balletti, correnti e ghighe presenti nelle introduzioni cfr. il § 2.9.
146 La partitura del *Figlio* riporta, in testa (c. 1), una prima stesura dell'«introduzione», in cui le movenze dell'adagio iniziale sono inframmezzate da un «presto» contrappuntistico.
147 Si noti la somiglianza di tale successione con la struttura di diverse sonate da camera a tre e a solo di Arcangelo Corelli.
148 La sinfonia dell'*Adalinda* prevede, accanto al trio, l'impiego di una tromba obbligata (cfr. §§ 4.4 e 4.8).

della produzione lagunare coeva, ma che non avrà alcun seguito negli anni a venire[149].

fig. 1 a/b/c/d: *Villeggiatura*, cc. 1-4

[149] Nel 2° movimento (3/4) della sinfonia del *Trespolo* genovese, Stradella opta per un una tessitura a solo e b. c. (quella tipica dei balli), a differenza della sezione introduttiva, destinata al consueto trio strumentale.

4.7.2: Ritornelli e accompagnamenti strumentali

Com'è noto, i ritornelli orchestrali[150] abbondano nelle partiture operistiche del Seicento, e la produzione romana non fa di certo eccezione: la loro funzione è principalmente quella di puntualizzare la conclusione dell'espansione lirica vocale, si tratti di un'aria articolata in una o più stanze (in tal caso è probabile che il ritornello si presenti anche in posizione introduttiva), di un'arietta monostrofica, o di una semplice cavatina[151]; nei pochi brani in cui i ritornelli non siano previsti[152], ci si affida, invece, a brevi passaggi di raccordo eseguiti dal basso continuo, secondo modalità che sembrano mutuate direttamente dall'esperienza della cantata da camera[153]. Solitamente l'*incipit* del ritornello orchestrale richiama quello dell'aria (fig. 2)[154], o, eventualmente, l'ultima frase della linea vocale, una possibilità che interessa principalmente cavatine e ariette (fig. 3), ma che non manca neanche in brani di più ampio respiro[155].

150 In alcuni casi, come nel prologo dello *Scipione*, il ritornello che precede l'aria è chiamato «Sinfonia» (cfr. cc. 3, 8v e 10v).

151 L'importanza di questi passaggi è testimoniata dalla cura con cui ne venga soppesato l'apporto: non esiste una formulazione *standard* che riguardi il numero e la posizione dei ritornelli, e in molti mss. (*Dalla padella nella bragia*, *Il figlio delle selve*…) la loro presenza è oggetto di revisione successiva, tramite richiami o cancellature. Come già accennato (§ 2.9), in casi eccezionali un brano strumentale può suggellare la chiusura di un atto: alle citt. sinfonie della *Forza* e al ritornello in coda al II atto del *Trespolo* (§ 2.9.3) si può accostare, in posizione analoga, un es. tratto dalla *Donna ancora è fedele* (c. 139v).

152 Questa tipologia diventa una rarità già agli inizi degli anni '80: quand'anche le arie solistiche siano introdotte da lunghi passaggi tematici al b. c., infatti, non manca quasi mai il suggello orchestrale conclusivo; viceversa, raramente ci si imbatte in un brano che, pur dotato di ritornello, termini con un solo del basso (*Luci care, i vostri sguardi*, I,5 del *Moro*, pp. 46-51).

153 Si guardi, ad es., il serrato dialogo in eco tra canto e basso sul quale sono costruite *Così va* e *Tu sei pazza, credi a me* (*Donna* II,9, cc. 124-5, e III,6, cc. 187v-188), o il motto presente in *Pastorella tutta bella* (*Equivoci*, p. 85). Un elemento assai ricorrente nelle cantate, corollario naturale dell'essenzialità dei mezzi compositivi coinvolti, è l'enunciazione del tema vocale dell'aria affidata in apertura al basso strumentale: nelle opere in oggetto, l'*incipit* di innumerevoli brani accompagnati dal solo continuo (cfr. *Lisimaco*, cc. 55v-56, *Che d'amore altra scintilla*; *Pompeo*, cc. 48v-49v, *Sposo amato, dove sei*,) e di qualcuno incorniciato da ritornelli (*È quando s'intese* in *Idalma*, cc. 65-66v) è costruito in tal maniera.

154 In *Aurette vaganti* dal *Figlio delle selve* (cc. 111-112v) il tema del ritornello è di fatto una variazione, in senso ornamentale, dell'*incipit* vocale. A volte invece capita che il tema vocale preannunciato dai violini sia in parte offuscato dalla presenza di contrappunti più acuti: è il caso, tra gli altri, di *Sia discolpa dell'errore*, I,1 dell'*Idalma*, c. 7; in *Chi fu più di me* (*Tirinto*, II,7, c. 92v e ss.) i ritornelli sono invece modellati su un motivo che nel corso dell'aria appare ripetutamente solo nella parte del b. c., e lo stesso accade, ad es., nella virtuosistica *Di Tarso lo sdegno* dell'*Alcasta* (I,5, c. 29v e ss.) o in *Vo' cercando nel petto d'Elisa* (*Onestà*, I,5, pp. 53-9, in cui, singolarmente, al 3/4 delle strofe corrisponde il 3/2 del ritornello); viceversa, in *Ah non merta honor divino* (*Lisimaco*, cc. 10v-12), l'introduzione orchestrale è costruita su un basso che anticipa all'unisono il tema vocale.

155 Diversi ess. di questo tipo si rinvengono nell'*Alcasta* di Pasquini, tra cui si segnalano *Chi mi scioglie per pietà*, *Può ben farsi adorar, Tutto foco era il mio core* (scc. I,2, 4 e 10).

fig. 2: *Adalinda*, c. 23

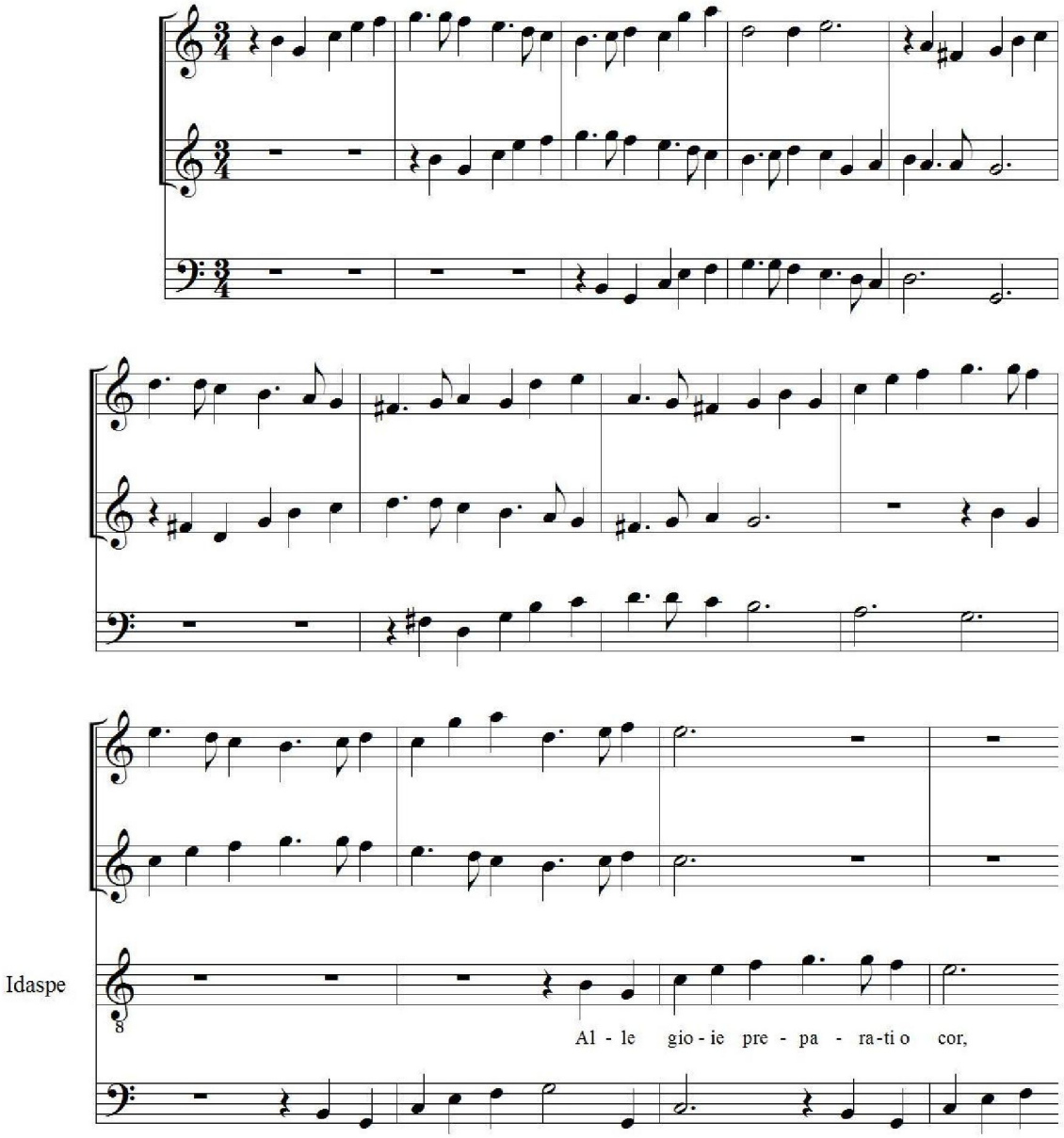
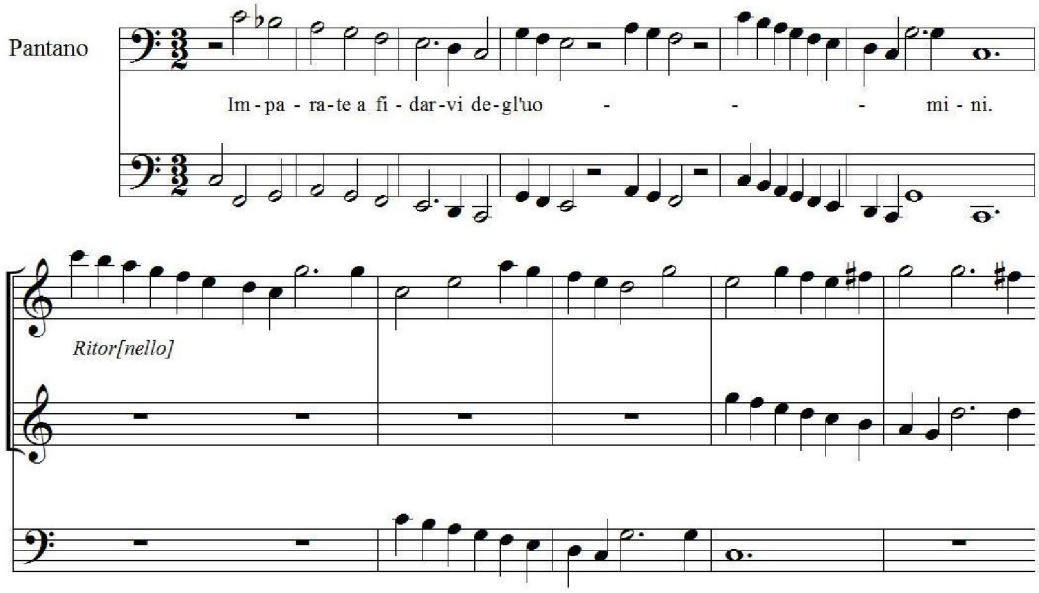
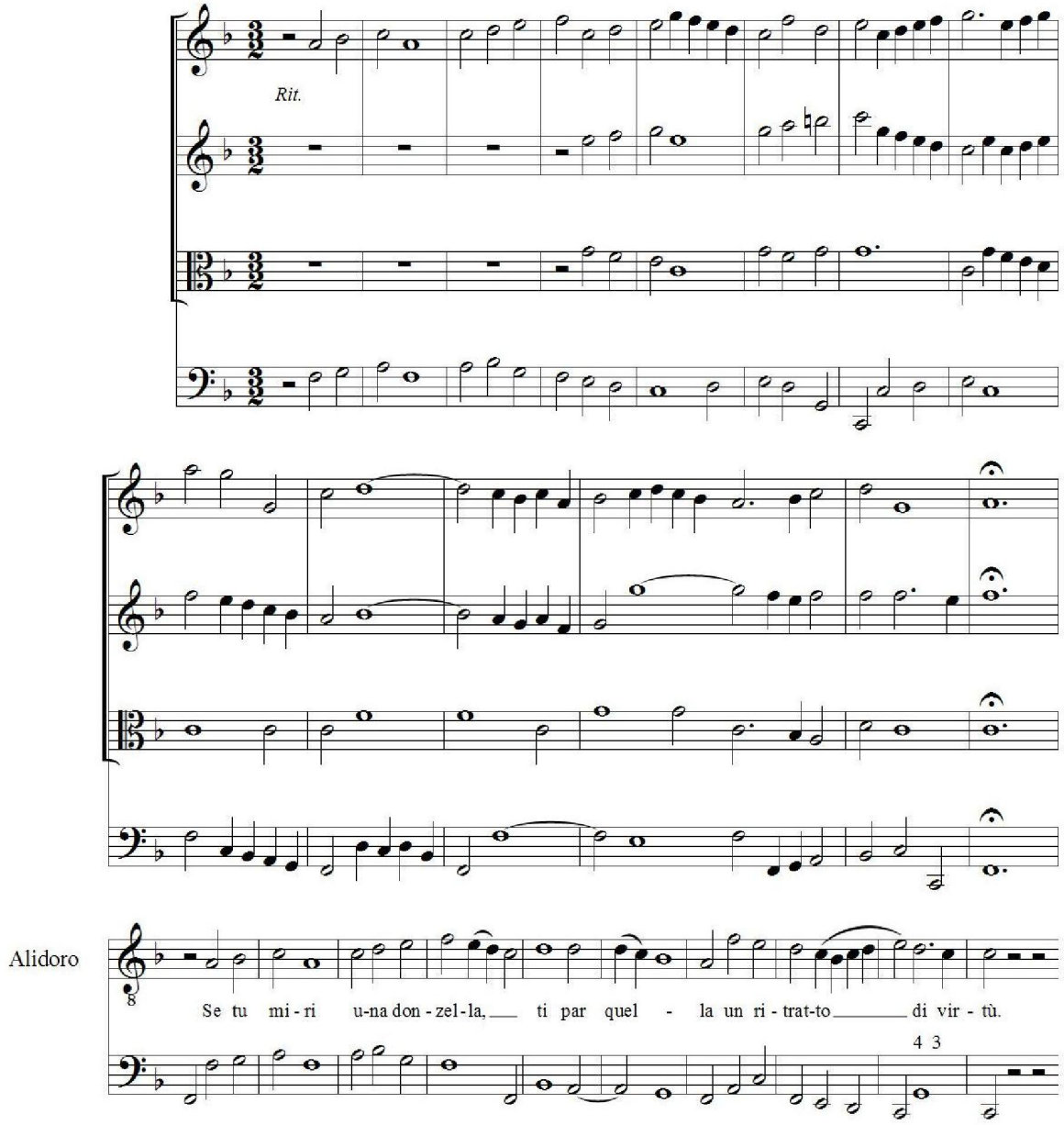
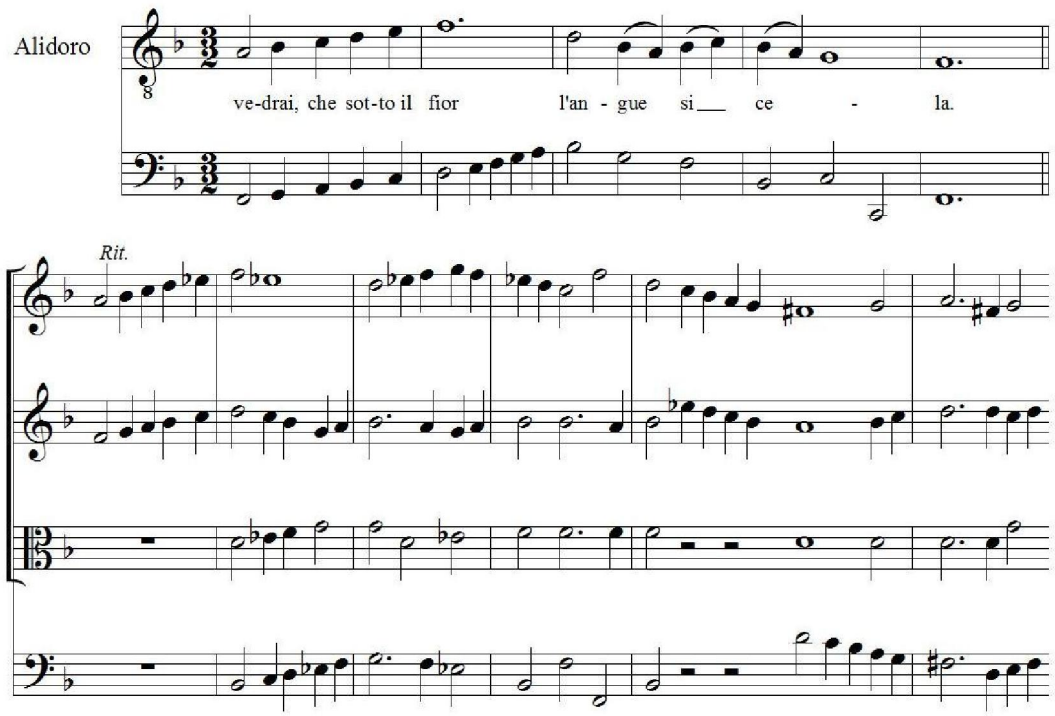
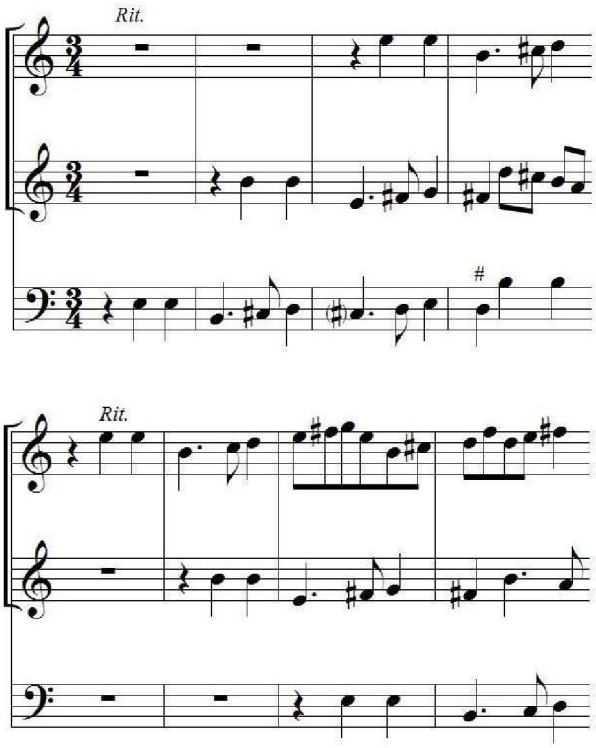



fig. 3: *Idalma*, c. 7v

In *O quanto è fugace il ben* (*Alcasta*, II,11, cc. 57-58v) il ritornello introduttivo è costruito sul motivo iniziale dei brani, mentre quello successivo sul profilo dell'ultima frase cantata[156], una specularità che si rinviene anche in *Alle nozze d'oggi dì* del *Tirinto* (III,7 cc. 143v-6), e, a volte, anche nella struttura di alcune arie accompagnate (ancora nell'*Alcasta* si cfr. *Zeffiretti vezzosetti* che chiude l'atto II, cc. 155v-170v). Un discorso analogo vale per *Se tu miri* (*Donna*, II,2), in cui, sistematicamente, le interpunzioni strumentali ribadiscono la frase vocale attigua, ossia l'*incipit* per il primo ritornello, e la chiusa di strofa per i due successivi:

[156] Occasionalmente anche Alessandro Melani (*Empio*, cc. 185v-186v) e Stradella (*Scipione*, cc. 200v-202) diversificano in questa maniera il ritornello finale da quello introduttivo.

fig. 4 a/b: *Donna*, cc. 83v-86

Naturalmente, il panorama restituito dalla lettura delle fonti è assai più articolato di quel che la regola possa riassumere, e in questo senso emergono, tanto dal punto di vista formale che squisitamente compositivo, i procedimenti sottesi ai ritornelli scritti da Bernardo Pasquini: a parte i (pochi) esempi di passaggi strumentali non correlati tematicamente con l'aria (cfr. *Alcasta*, I,6, *Mentre il cielo turbato si mira*, cc. 34v-36), in alcuni frangenti l'orchestra esegue in coda all'aria un intercalare come *O questo poi no* (*Donna*, II,5, cc. 100-4) riproducendone perfino l'oscillazione metrica (tra C e 3/4), o eventualmente lo sostituisce pure *in itinere* (cfr. *Quanto è folle il seguir*, *Donna*, I,9, cc. 67-9), mentre altrove è il profilo melodico della seconda frase dell'aria ad esser ripreso (*Alcasta*, III,10, cc. 213v-215v, *Non si vanti esser monarca*); ancora nella *Donna* c'è più di un esempio in cui a dettare il tema dei ritornelli è un motivo presente nel continuo, anziché nella linea vocale (cfr. *O mostro orribile*, III,7, cc. 199-201v); in *Com'esser può mai* che chiude il I atto del *Tirinto* la successione delle entrate nei ritornelli 1 e 2 risulta ribaltata[157]:

[157] Un 'gioco' simile si ripropone anche poche carte più avanti, *Celindo se non trovi* (II,1).

fig. 5 a/b: *Tirinto*, cc. 45v e 47

Il numero di parti in cui sono composti i ritornelli adombra in genere quello delle sinfonie introduttive[158], né ci sono motivi per ritenere che queste sezioni, seppur per brevi passaggi, coinvolgano un numero inferiore di esecutori: le prime indicazioni afferenti una dicotomia tra «solo» e «tutti» risalgono all'inizio degli anni '80 e, a dir la verità, si riferiscono principalmente a brani in cui la compagine orchestrale non si limiti a far da cornice, ma accompagni il canto nel corso dell'aria. D'altronde, fino alla fine del periodo considerato la previsione di soli obbligati è più unica che rara: l'esempio del dolce violino di Demo/Lonati che spedisce *Giasone* tra le braccia di Morfeo (*Dormite, occhi, dormite*, III,14), la cui linea è peraltro imbastita da Stradella in una sorta di imitazione quasi canonica sopra un inesorabile *walking bass*, è davvero da cerchiare in rosso:

[158] L'unica eccezione è ancora *L'Alcasta*, i cui 2 mss. superstiti (diversamente da quanto affermi CRAIN, *The Operas*, I, p. 88, quella in **I**-MOe non è una «performance score», anche se la fonte non presenta i caratteri di opulenza decorativa che appartengono, invece, alla partitura del fondo Santini di Münster, n. 3000) riportano una sinfonia a 5 parti (vvaab), a fronte di ritornelli e accompagnamenti strumentali sempre a 3. Nel ms. di *Dalla padella alla bragia* ritornelli e accompagnamenti strumentali si presentano a 3 (*Incomincio ad innamorarmi*) o, più di frequente, a 4 parti, non senza aggiustamenti *in itinere*, come dimostra l'aria di Cinzia *Di divenir amante* (cc. 26v-31v) in cui la 4ª parte (un mero riempitivo armonico, segnato, come nel resto del ms., in chiave di mezzosoprano) è aggiunta da una mano successiva. *Cieche tenebre* è l'unica aria del *Pompeo* sostenuta soltanto da vvb, mentre in *D'un labro canoro ai fiati mi moro* della *Tessalonica* (I,3), invece, la viola si presenta solo nelle ultime 3 miss. di ogni stanza (CRAIN, *The Operas*, II, p. 166). Viceversa, nel *Novello Giasone* si segnala, tra le arie aggiunte, *Non vantar, non vantar libertà*, (III,12, cc. 234v-241), accompagnata da un'orchestra eccezionalmente a 4 parti, con un rigo in chiave di contralto aggiunto ai tre (vvb) che si riscontrano nel resto della partitura: il sospetto che, in questo caso, si tratti di un prestito (di probabile provenienza lagunare) è abbastanza forte, tenuto conto del fatto che, a differenza di altre integrazioni, questo brano non figura in alcuna fonte autografa, e, inoltre, risulterà interessato da ulteriori migrazioni, attestate, in Italia come all'estero, almeno fino al 1707 (cfr. USULA, *Giasone*, pp. LXXVII-LXXVIII). Non si capisce infine quale partitura degli *Equivoci* abbia avuto tra le mani Donald GROUT (*Alessandro Scarlatti*, p. 31) quando afferma che quest'opera sia scritta per «an orchestra of first and second violins (occasionally plus viola, as in No. 19) with basso continuo»: il ms. in I-Rsc, Ms. 308 è l'unico che presenti una strumentazione ridotta, ma solo nell'atto I (D'ACCONE, *Introduction* a SCARLATTI, *Gl'equinoci*, p. 12).

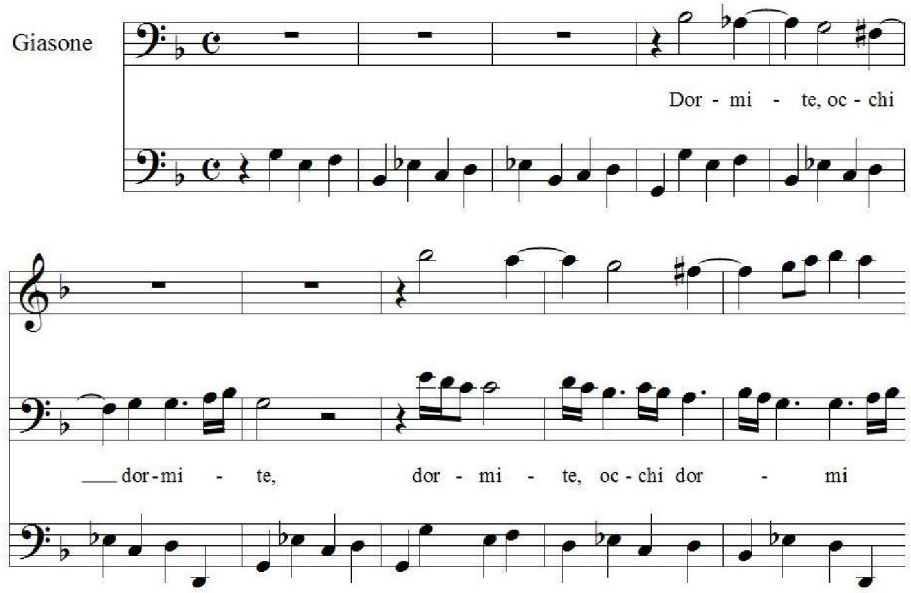
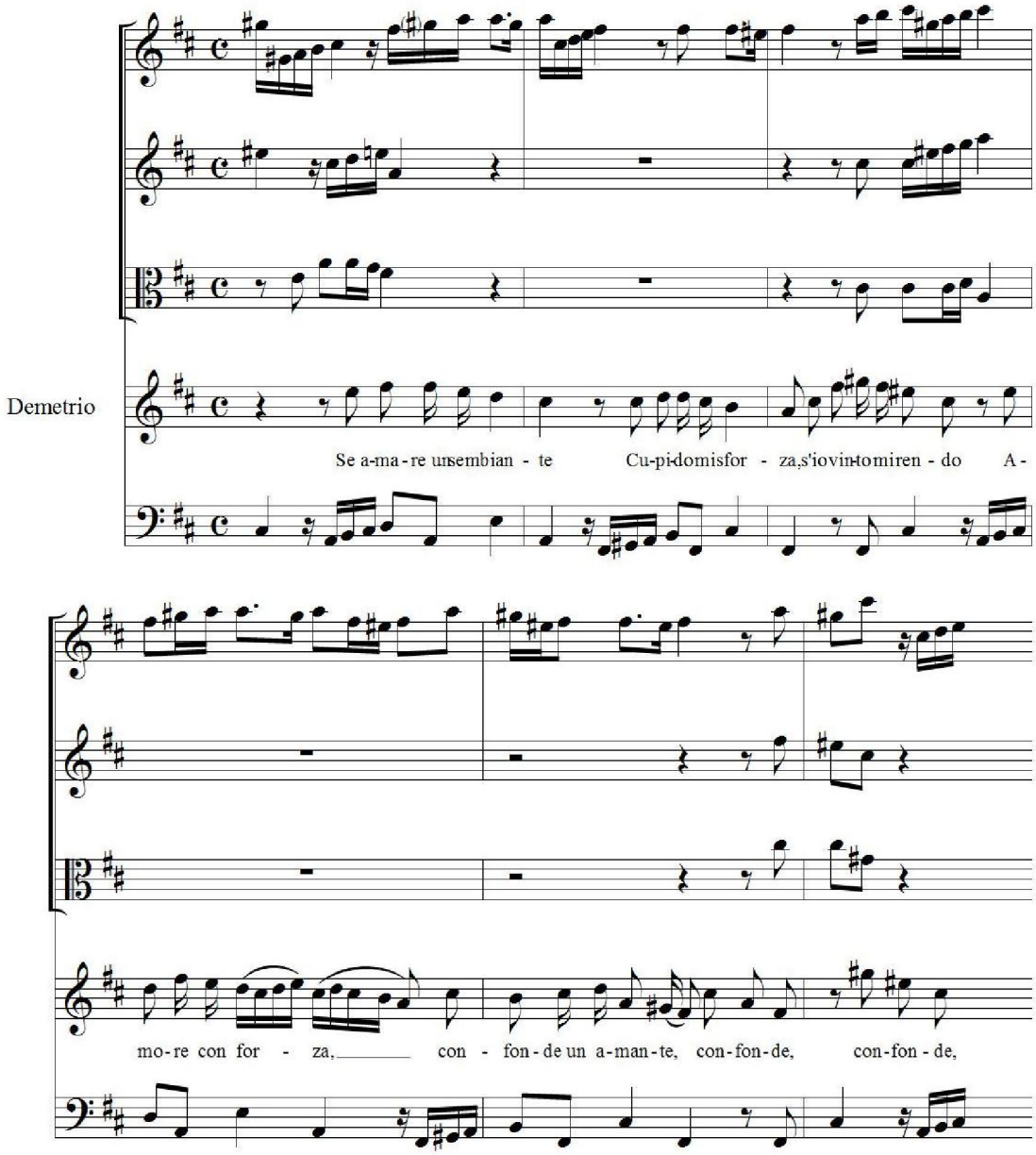
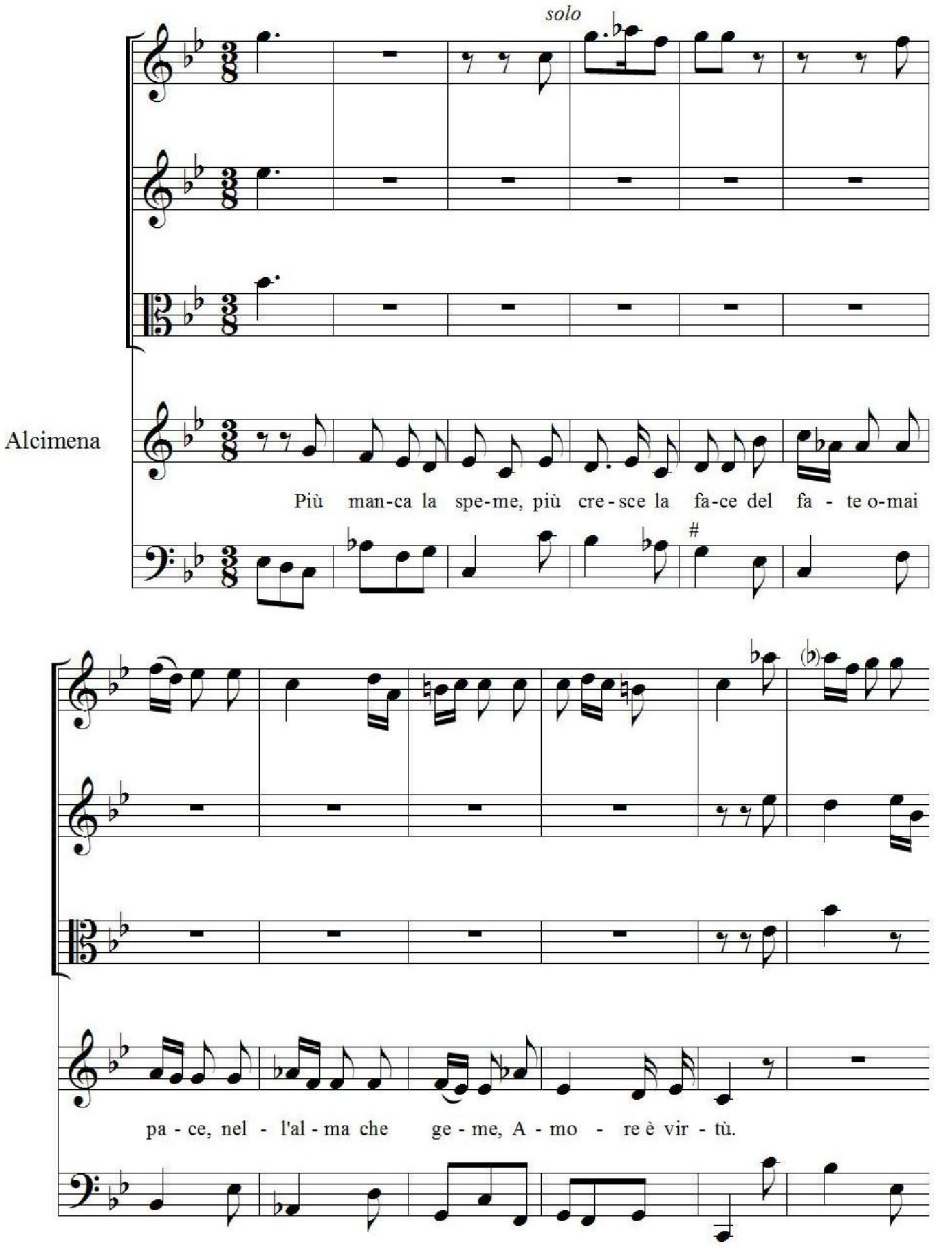
fig. 6: *Novello Giasone*, c. 254 e ss.

Bisogna attendere esattamente 10 anni per avere ulteriori esempi, peraltro parziali, di accompagnamento del cantante affidato ad un'unica parte strumentale: i brevi lacerti di questo tipo in *Ancor non t'intendo* e, soprattutto, *No, mio core, non sperar più* (*Lisimaco*, I,2 e III,4) ben si presterebbero ad offrire un po' di gloria al primo violino dell'orchestra, ma esclusivamente nel secondo caso fa finalmente capolino la dicitura «solo».

fig. 7 a/b: *Lisimaco*, cc. 69 e 149

Anche *Vivete, godete* del *Figlio delle selve* (1687) risulta scritta in questo modo, ma, considerando che si trovi nella scena ultima, è possibile che in questo caso sia destinata a tutti i violini all'unisono, analogamente a quanto si riscontra in più brani della *Gelosa di sé stessa* di due anni dopo[159]; dei *Giochi troiani*, invece, le cronache del tempo registrano l'ammirazione del pubblico per «una cantata di Finalino [Giuseppe Segni] concertata sul violino solo» da Arcangelo Corelli[160]. Se si getta, infine, uno sguardo al manoscritto di *Amore e gratitudine* del 1690, ci si accorge immediatamente di come il dualismo solo-tutti

[159] Cfr., ad es., *La beltà che vinto adoro* (I, cc. 41-41v) e *Mentre il cielo mi sforza d'amar* (II, cc. 2-4v). Nella sc. III,3 di *Tutto il mal non vien per nuocere,* l'aria di Doralba *Chi d'amor paventa il foco* è accompagnata da una sola linea in chiave di violino, ma ulteriori specificazioni sono assenti tanto nella partitura di Berlino che in quella di Montecassino; in quest'ultima fonte, inoltre, anche le arie autografe sostitutive *Tanti rai tante scintille* (I,14, cc. 29-30v) e *Certi raggi io veggio splendere* (II,10, cc. 51-52v) presentano caratteristiche analoghe (cfr. § 4.2.3).
[160] MORELLI, *La virtù*, pp. 78-9.

informi ormai quasi la totalità dei brani accompagnati, fin dal prologo[161]: è più che probabile, tuttavia, che questa fonte sia la prima a registrare puntualmente una prassi precedente, che, almeno nel campo oratoriale, si può far risalire almeno alla metà degli anni '70[162].

L'accompagnamento dall'inizio alla fine è, d'altronde, la modalità di sostegno alla voce di gran lunga più interessante, perché suscettibile di essere declinata nei modi più disparati, anche se l'adozione dell'intero campionario disponibile, e soprattutto la flessibilità del suo impiego in ossequio alle suggestioni provenienti dal dettato poetico, richiede senza dubbio una perizia compositiva fuori dal comune. D'altro canto, non si può dire che, a questa altezza cronologica, tale esigenza sia avvertita, da artefici e pubblico, come imprescindibile, ma piuttosto rappresenti la classica 'ciliegina sulla torta', magari da aggiungere all'occorrenza[163]. Contrariamente a quel che si possa pensare, poi, non è detto che un tale tipo di sostegno sia di esclusivo appannaggio dei personaggi principali, anzi: nel *Figlio delle selve* ogni interlocutore risulta intestatario di un paio di arie di questo tipo[164], e, come s'è visto, il ridicolo carceriere minorenne Corebo del *Lisimaco* ne colleziona ben 5, una in più del protagonista![165]

Il primo brano concertato che faccia capolino nel *Girello* di Jacopo Melani è *Sconsigliata Doralba, ove t'aggiri* (I,5), seguito da pochi altri numeri nello stesso atto, e ancor meno nei successivi, tra cui si segnalano *Chiedo o numi a voi pietà* e *Cielo, fato, numi e stelle* (II,13 e III,8, solo la 2ª stanza), a rimarcare un'assonanza di contenuti non certo casuale[166]. Nella prima FDM di Pasquini, il *Tirinto*, si contano soltanto due brani di questo tipo, per lo più caratterizzati da procedimenti d'alternanza alle voci, anziché di sovrapposizione, e appena qualcuno in più nella *Donna ancora è fedele*, in cui neppure l'aria posta a suggello della lieta conclusione, *Amanti che in pianti*, reca un sostegno diverso dal suono del solo basso continuo. Con i titoli successivi, specie l'*Idalma* e il *Lisimaco*, la musica cambia parecchio, letteralmente, seguendo un *trend* di portata più ampia, trasversale alle diverse tipologie: intorno al volgere del secolo, infatti, il novero delle arie accompagnate tocca percentuali di circa il 40% sul totale[167].

---

161 Passando per un momento alle esperienze veneziane coeve, nella *Costanza gelosa* di Pollarolo si registra la presenza di un numero con «violino e violoncino obligati» e, addirittura, un'«Aria con clavicembalo solo» (DUBOWY, *Pollarolo e Ziani*, pp. 518-9).

162 Queste affermazioni poggiano sull'esistenza di alcune distinte di pagamento relative ad singoli titoli del ciclo quaresimale del 1675 a S. Giovanni dei Fiorentini, in cui la previsione delle «2 violette in più» e ulteriori 7 o 10 «instrumenti straordinarij» dipende dall'esigenza di rimpolpare il volume di suono del concerto grosso (cfr. MORELLI, *La virtù*, pp. 38-9).

163 È questo il sospetto che emerge dalla lettura di *Che mi giova il viver più*, che nel ms. del II atto della *Padella* (cc. 42v-48) è impaginata, con tanto di chiavi già scritte, in maniera da poter accogliere la consueta orchestrazione per vvm, qui del tutto assente.

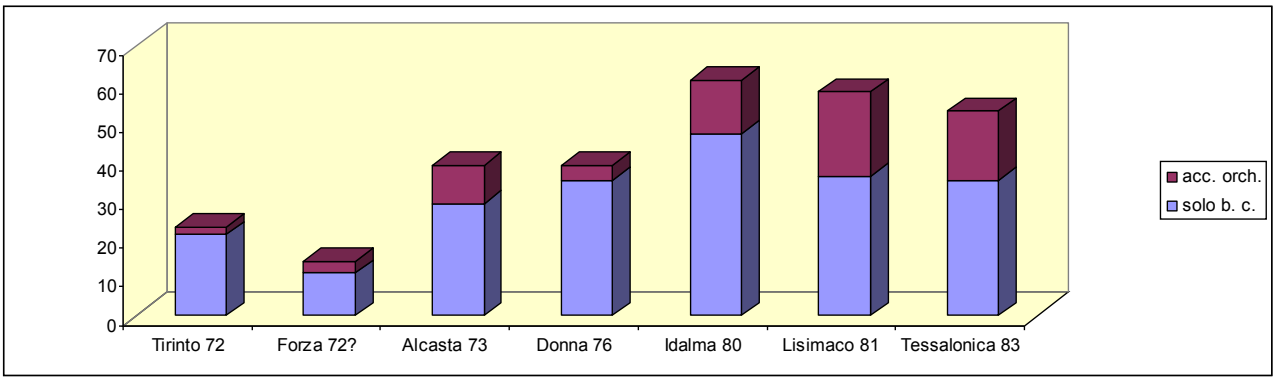
164 Per la vecchia Garbina Cosimo Bani scrive *Son congiunti in grado stretto* (cc. 15-16v) e *Pazzarello, poverello* (cc. 173-174v).

165 Cfr. § 4.1.

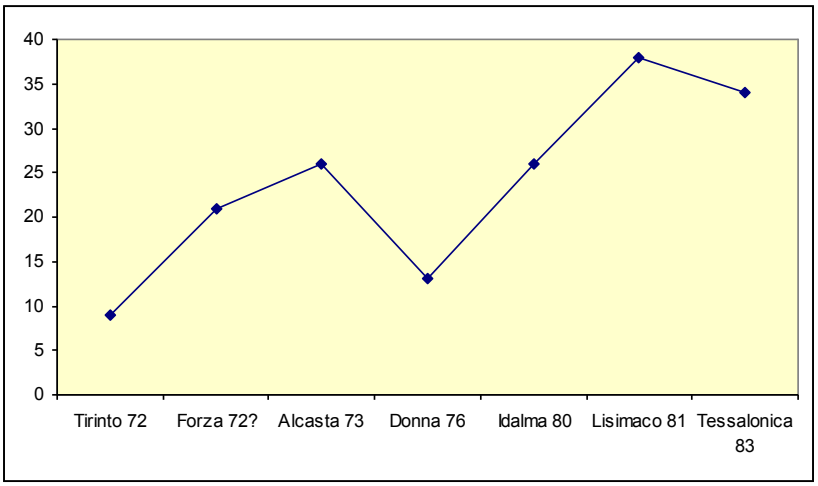
166 In *Chi di voi mi dà consiglio* anche *Alcasta* si rivolge alle «tutelari deità» (II,4); gli ess. potrebbero continuare.

167 Cfr. la tab. allegata in STAFFIERI, *Pietro Ottoboni*, p. 165; un'evoluzione simile emerge dallo studio degli oratori di Scarlatti condotto da POULTNEY (*Alessandro Scarlatti*, p. 598 e ss.)

graf. 1: ripartizione delle arie presenti nelle opere di Pasquini in base alla tipologia di accompagnamento[168]

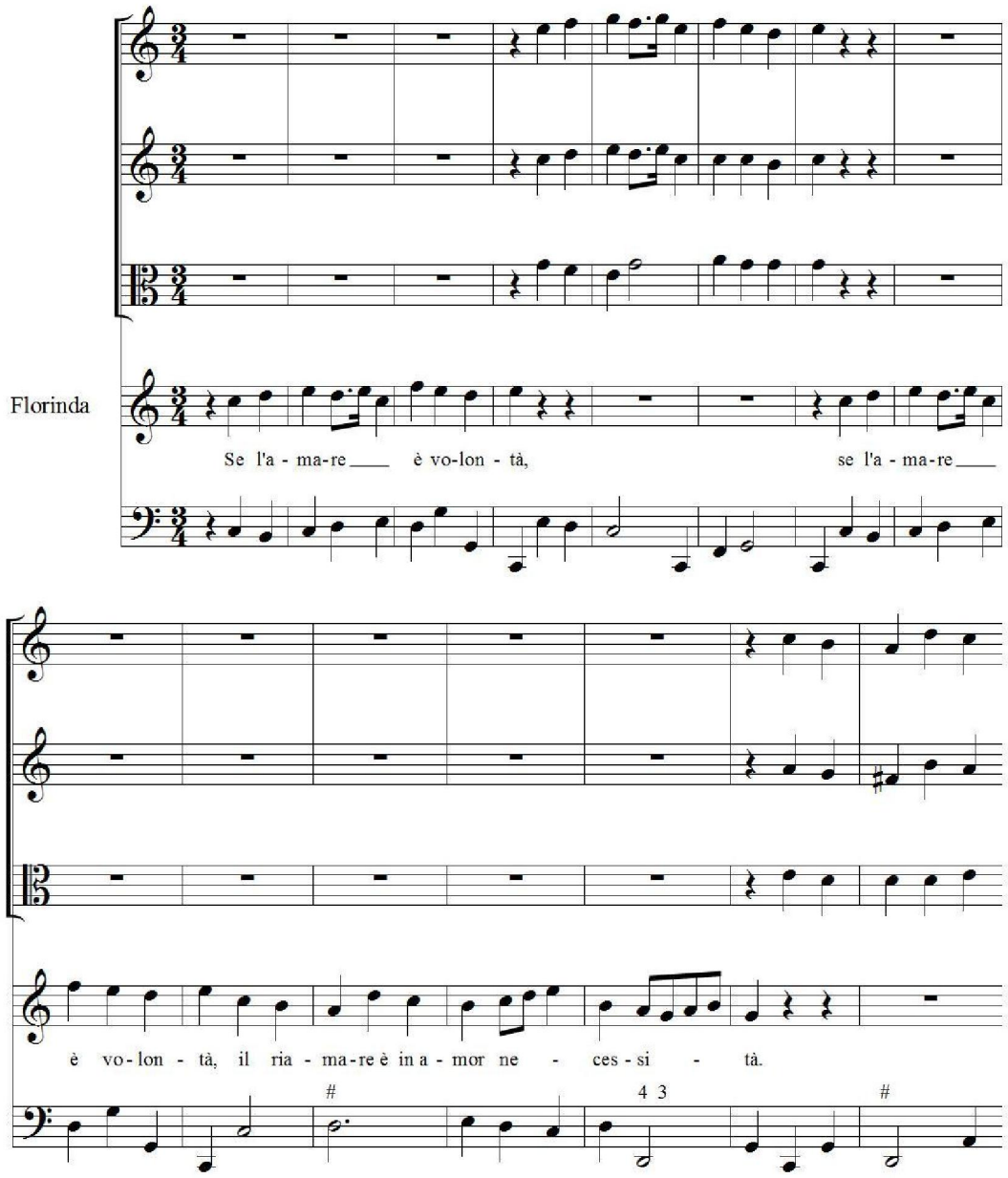


graf. 2: percentuali relative alla presenza di arie accompagnate per ogni titolo



Il rapporto tra voci e orchestra conosce sostanzialmente tre livelli ideali di interazione, a coprire il *range* che va dal semplice *alternatim* (gli strumenti intervengono tra una frase e l'altra del cantante) alla concertazione pervasiva, passando per una forma intermedia, parziale, che si riscontra, ad esempio, ogni qualvolta in un brano si avvicendino sezioni completamente strumentate ad altre sostenute dal solo basso continuo (è il caso della citata *Cielo, fato, numi e stelle*, o di *Ritorna a piangere* del *Lisimaco*, cc. 119-121, e poche altre). All'interno di queste tre categorie concettuali i mezzi impiegati da alcuni compositori sono piuttosto variegati, pur trovando un fondamento comune nella scienza del contrappunto, ma è naturale che il massimo dello sforzo si concentri nella scrittura di un accompagnamento che assecondi l'intero *excursus* vocale, affidandosi, invece, nel caso dell'alternanza, a procedimenti più pratici e, tutto sommato, scontati[169]:

[168] Le tabelle si basano sui dati raccolti da CRAIN nel I vol. di *The Operas*.
[169] Così si esprime Filippo Melani nel recensire la musica di un'opera di Antonio Masini, andata in scena nella villa imperiale di Firenze nel 1681: «[…] l'orchestra non esciva dall'ordinario, cioè i strumenti non lavoravano, né immitavano la parte che canta» (MONALDINI, *L'orto*, p. 471).

fig. 8: *Donna*, c. 167v

Alla concertazione pervasiva è riservato invece l'accesso al catalogo completo, che prevede varie forme di accompagnamento accordale (figg. 9-10), l'allestimento di un dialogo contrappuntistico, più o meno fitto e osservato, con le voci (figg. 11-3), che approfitti, magari, dello 'spazio' lasciato da note lunghe e tenute (fig. 14) o si abbandoni, ogni tanto, al gioco dell'onomatopea (fig. 15), al furore dello stile concitato (figg. 16-7)[170], o all'inesorabilità di un moto perpetuo per semicrome (figg. 18-9).

[170] Trattandosi, di solito, della sonorizzazione di concetti afferenti combattimenti o battaglie varie, rientrante quindi nella più ampia categoria relativa alla riproduzione di effetti sonori 'concreti', si preferisce parlare di 'stile concitato' dell'accompagnamento ogniqualvolta i veloci ribattuti della compagine strumentale si sovrappongano realmente al canto, e in maniera pervasiva, per porzioni significative dei brani.

fig. 9: *Empio*, c. 112

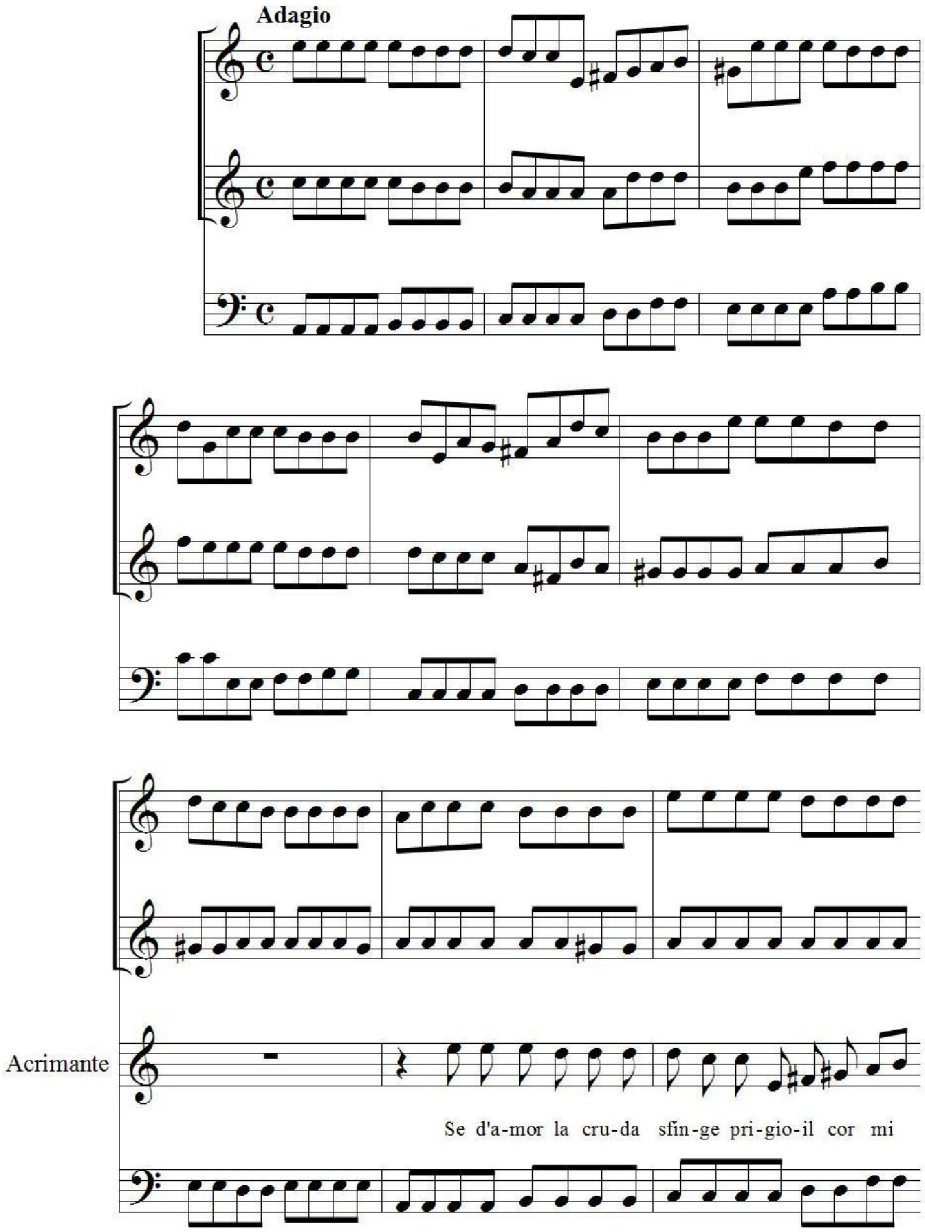



fig. 11: *Villeggiatura*, c. 149v

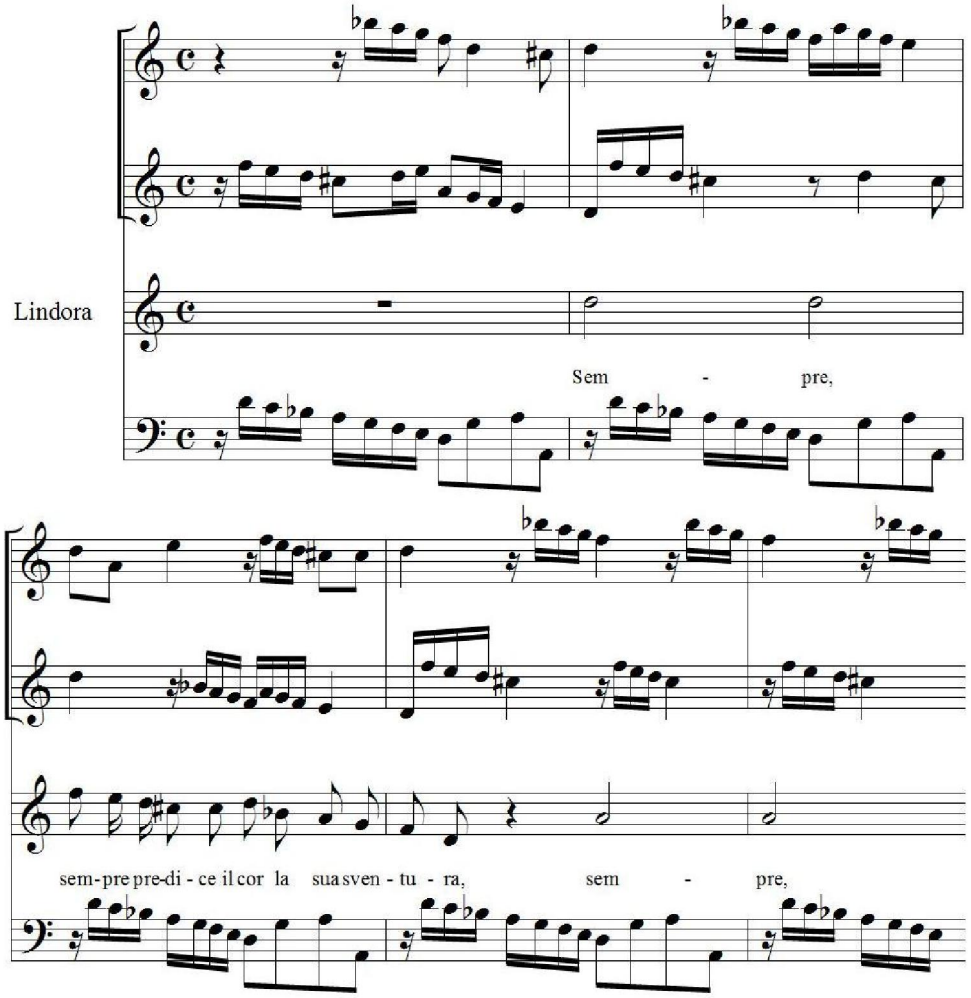



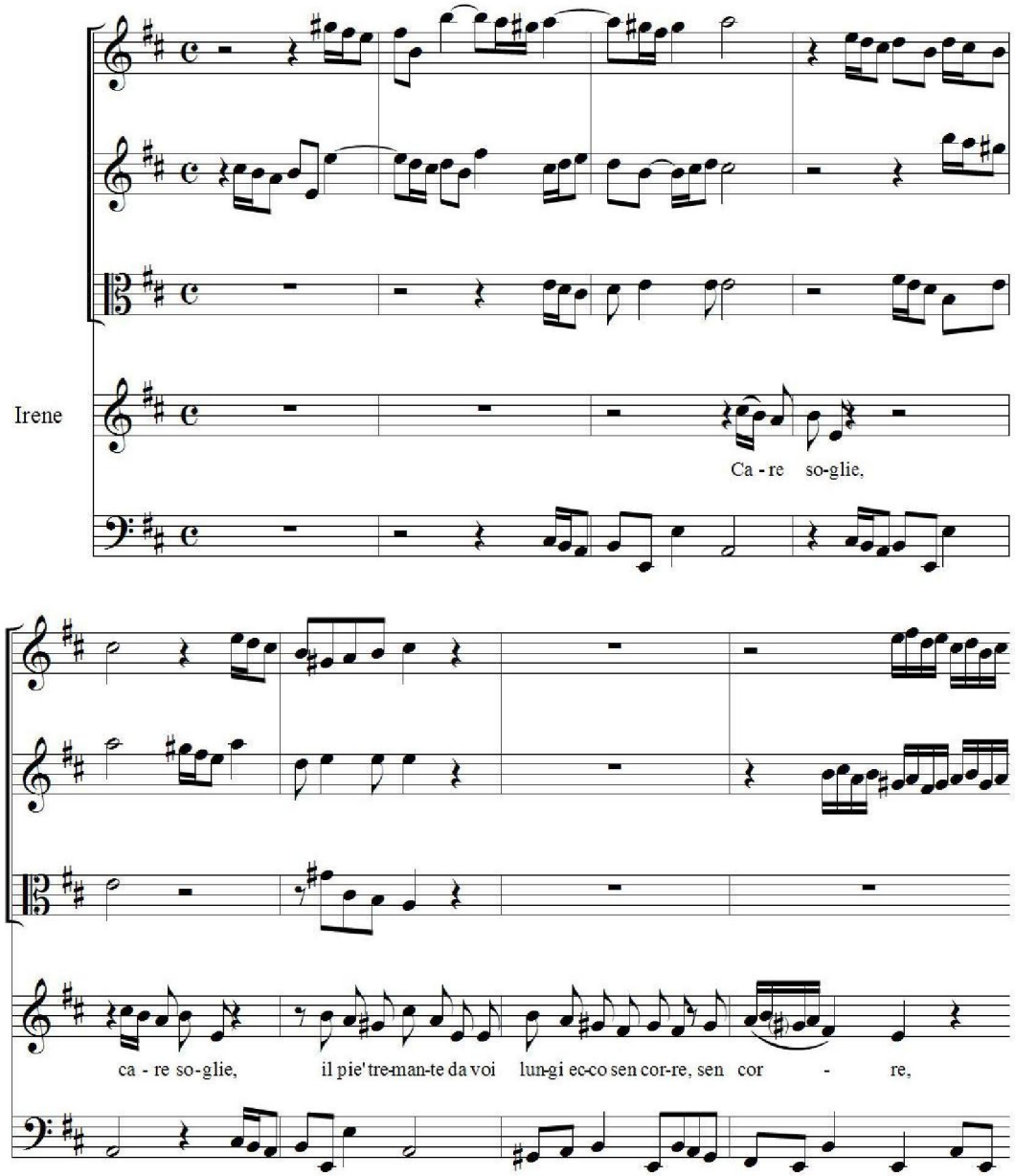
fig. 12: *Idalma*, c. 136 e ss.[171]

[171] È interessante osservare come, in questo es. e in pochi altri similari (*Una femina foiosa*, c. 48v), Pasquini, e ogni tanto anche Scarlatti (*Equivoci*, p. 47), limitino la teoria delle entrate strumentali a tre, confinando per lo più la parte della 'violetta' all'accompagnamento del basso (diversamente, in *Crude stelle, e che farò?*, c. 9 del *Trespolo*, le due parti interne si muovono per 3e parallele), forse per evitare di avere un'introduzione strumentale eccessivamente prolissa. Viceversa, in *Vago rio* del *Lisimaco* (c. 47) e in quasi tutti gli ess. scarlattiani del genere, invece, la successione dall'acuto al grave è pienamente rispettata, e il canto si trova ad esordire al termine di un vero e proprio 'crescendo' contrappuntistico.

fig. 13: *Pompeo*, c. 190v e ss.

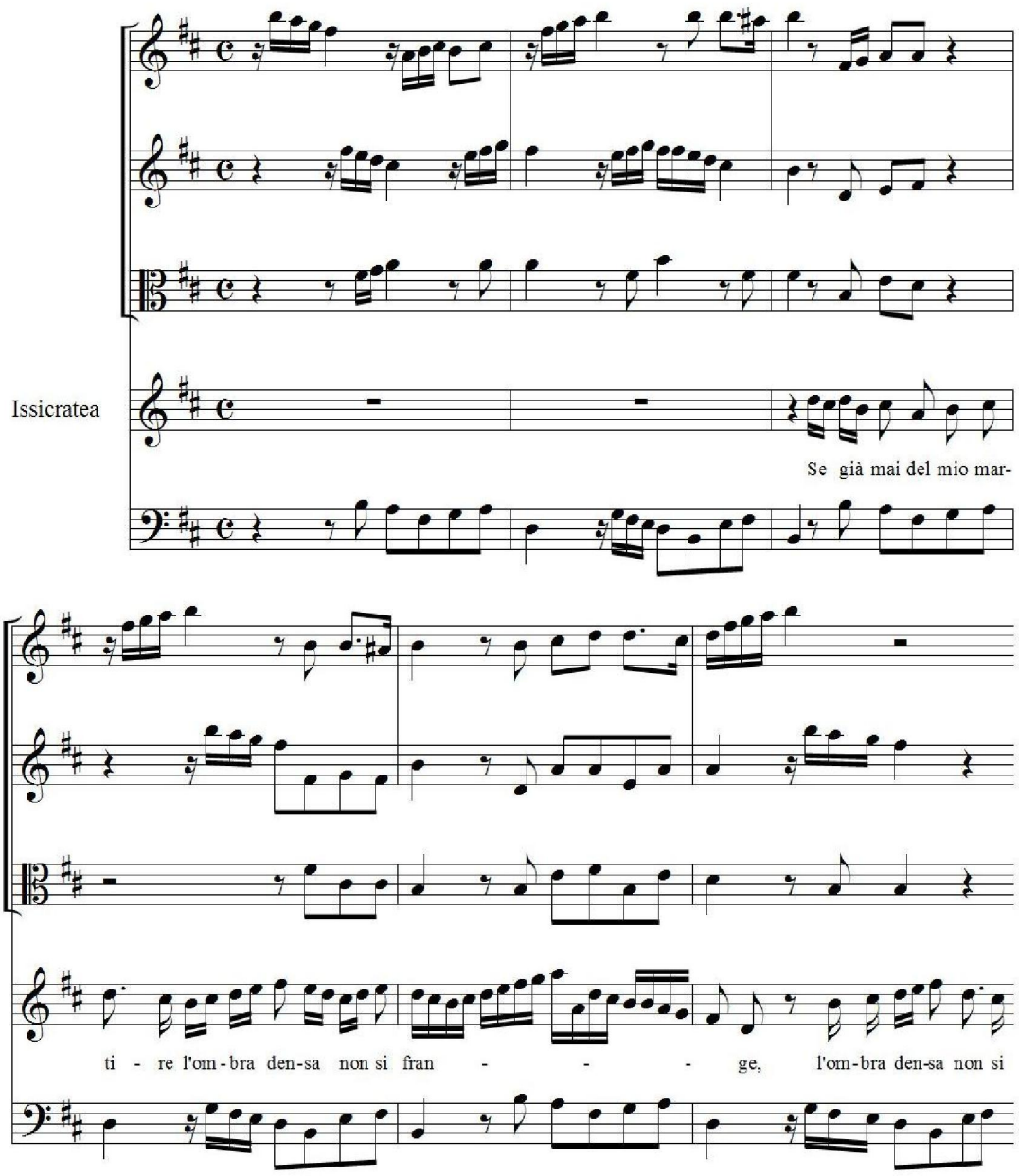



fig. 14: *Alcasta*, c. 19

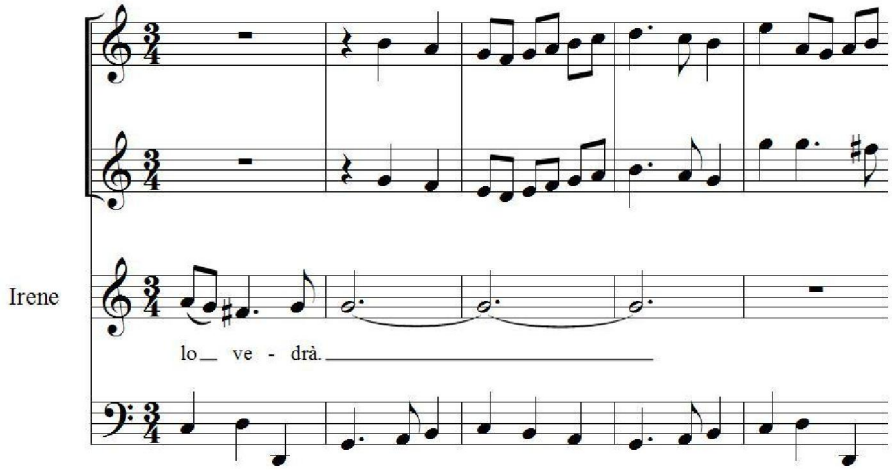



fig. 15: *Villeggiatura*, c. 215v

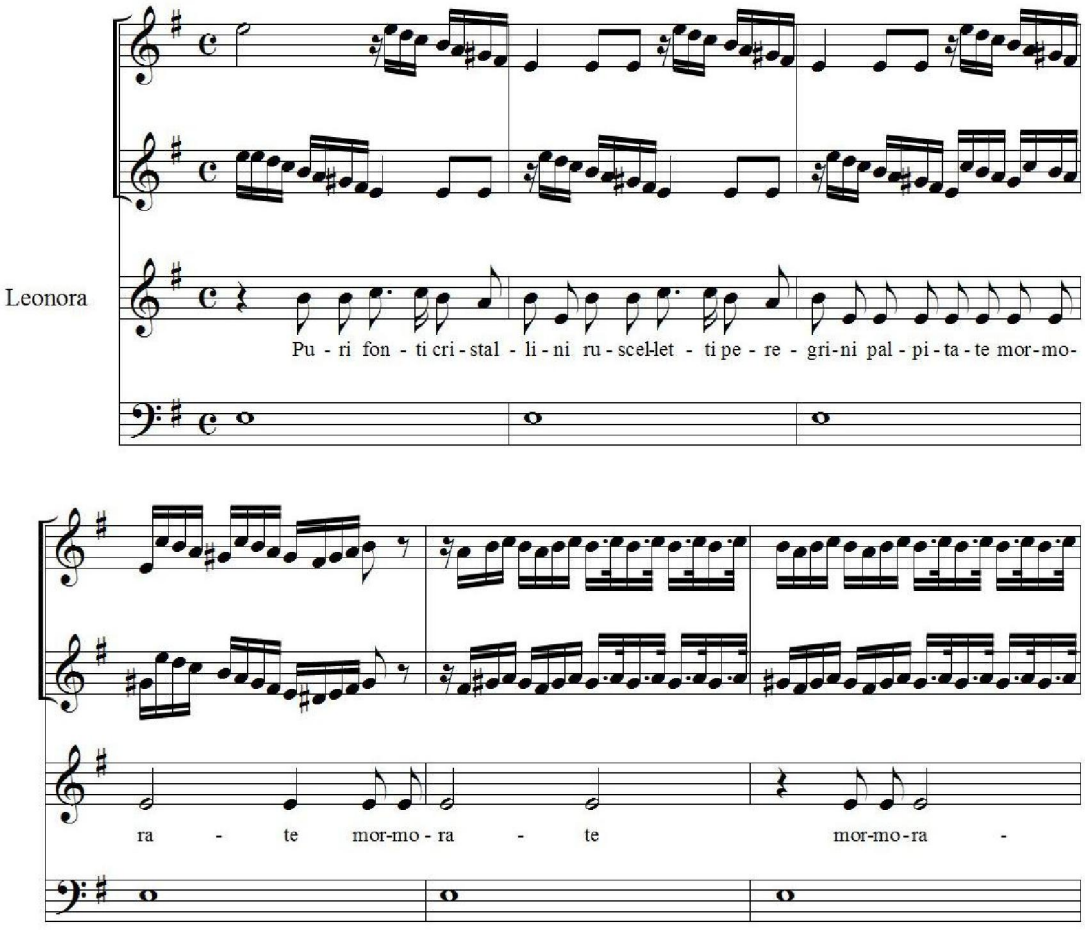



fig. 16: *Idalma*, c. 106v e ss.

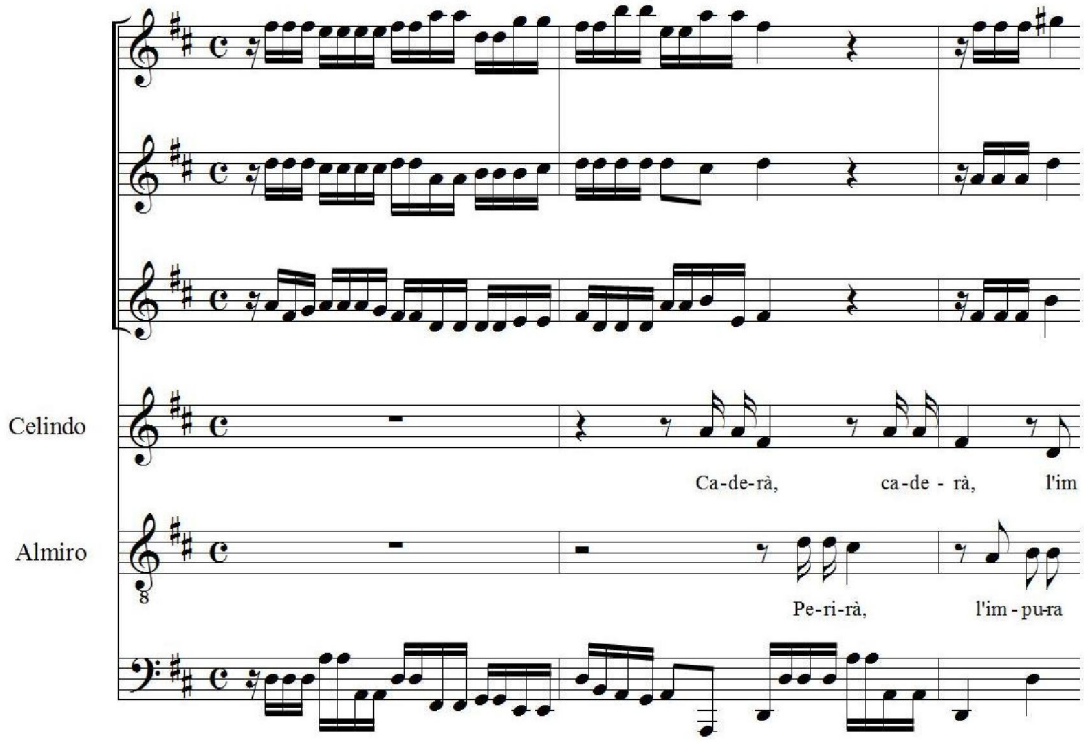



fig. 17: *Figlio*, cc. 109-109v

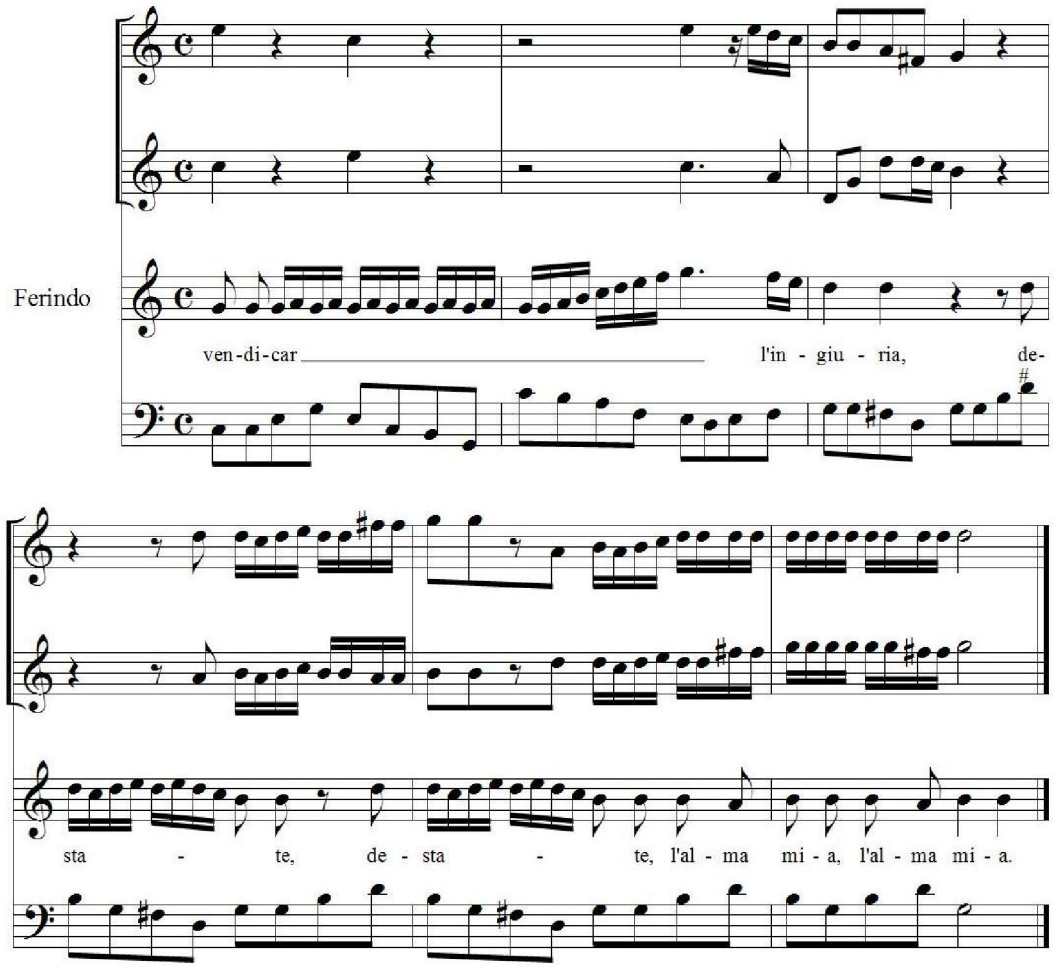



fig. 18: *Villeggiatura*, c. 252v e ss.

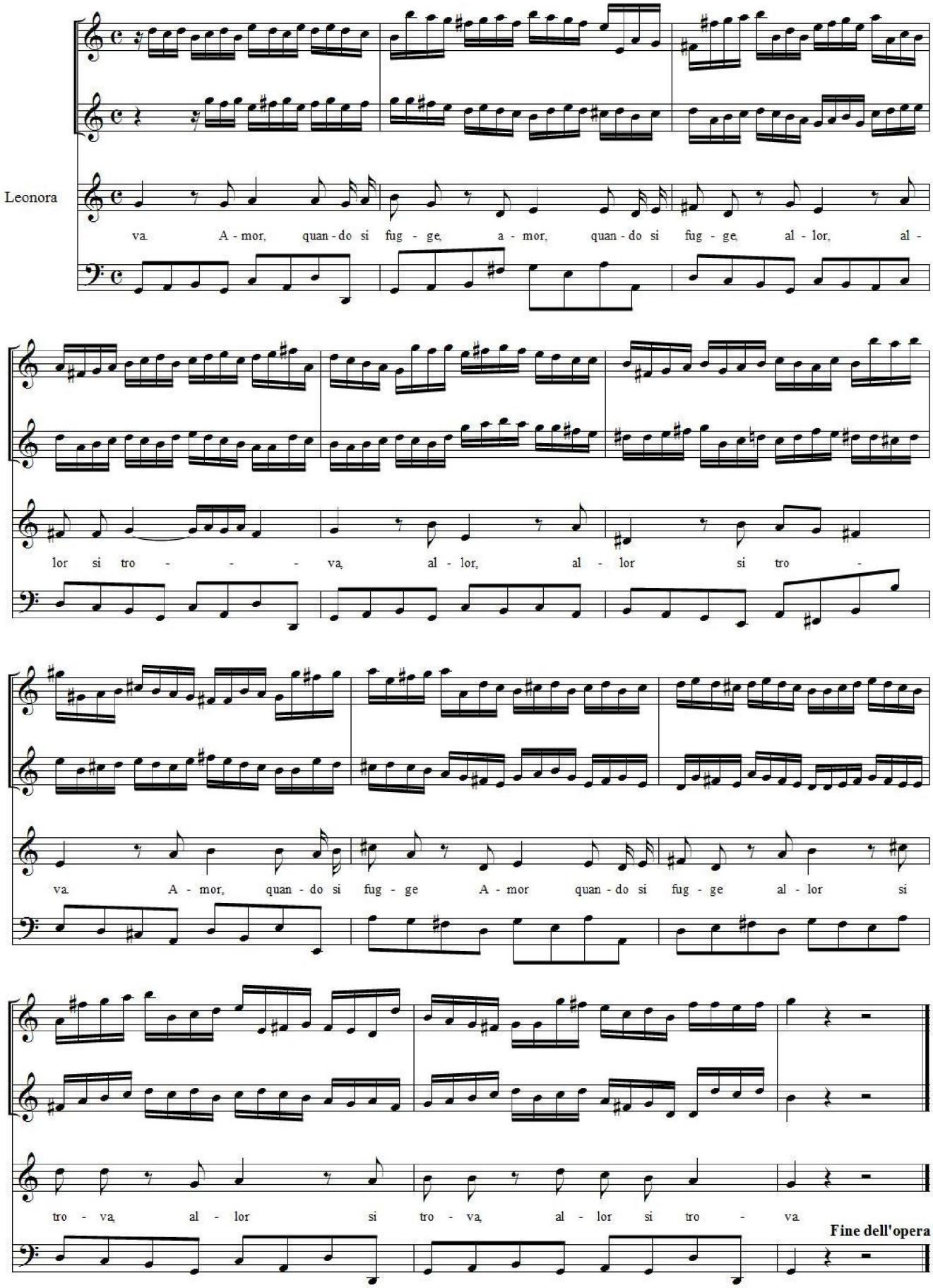



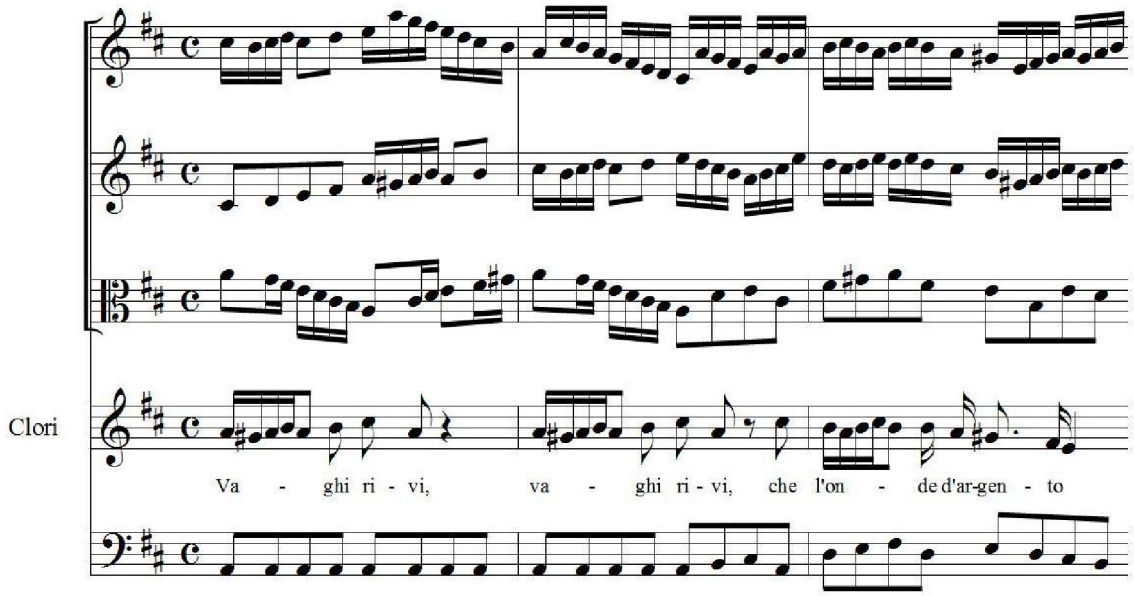
fig. 19: *Equivoci*, pp. 141-4

Ogni sillaba del canto può diventare oggetto di accompagnamento, e così anche le stesse diminuzioni vocali, incamerate nota contro nota all'interno di successioni di 3^{e} e 6^{e} oppure in procedimenti per moto contrario:

fig. 20: *Moro*, p. 77

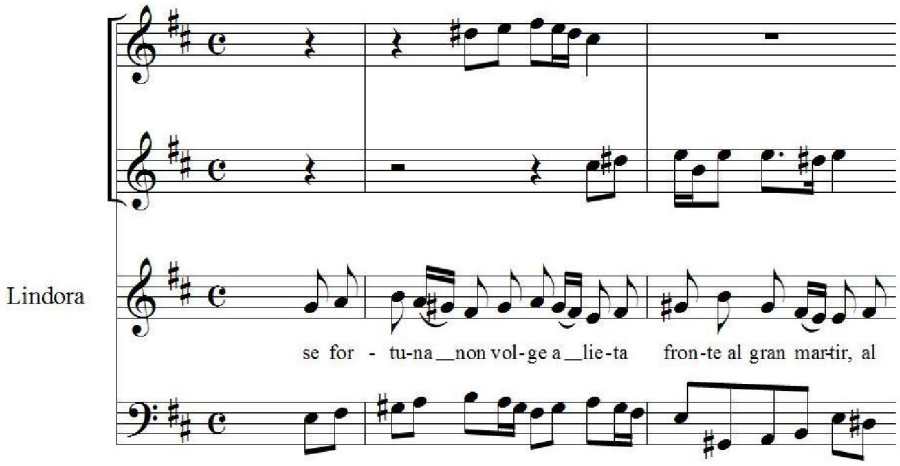
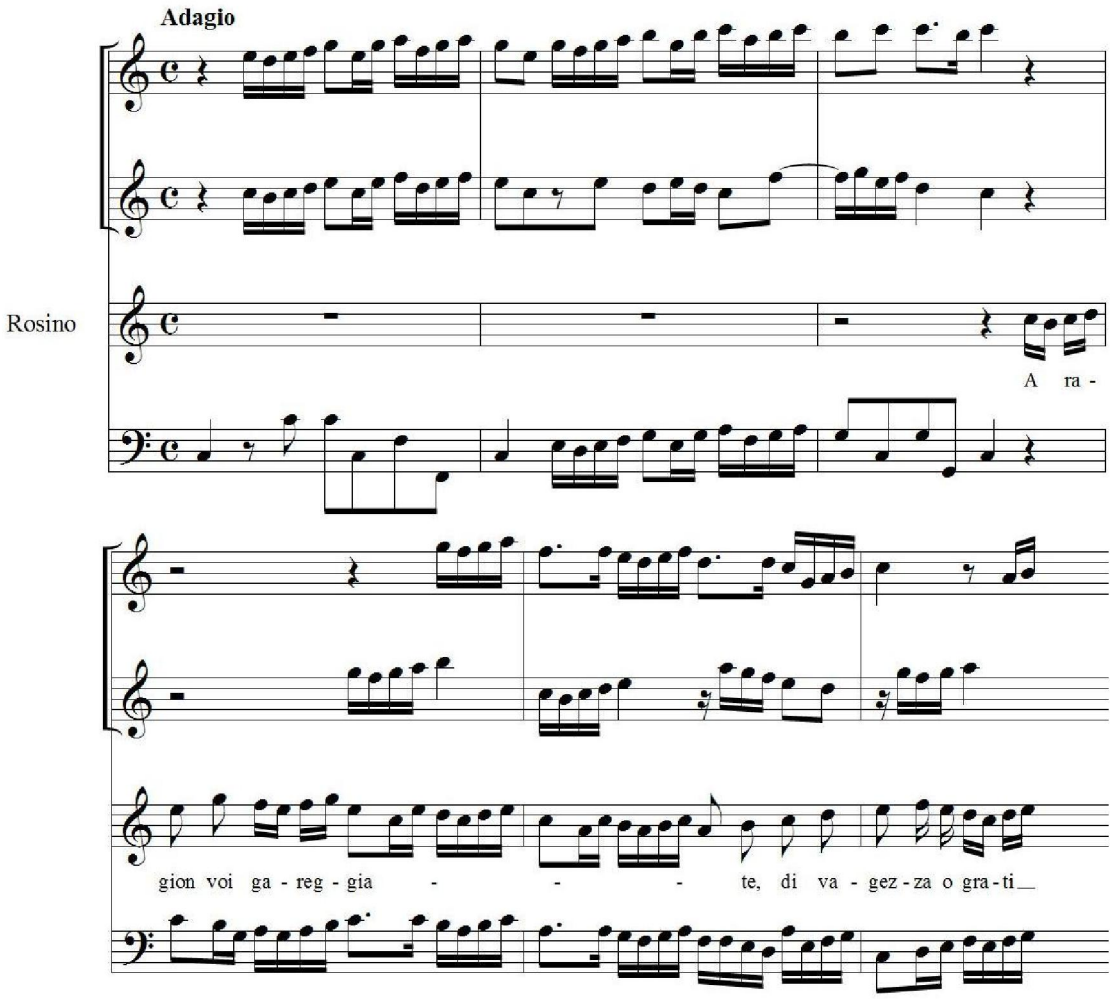
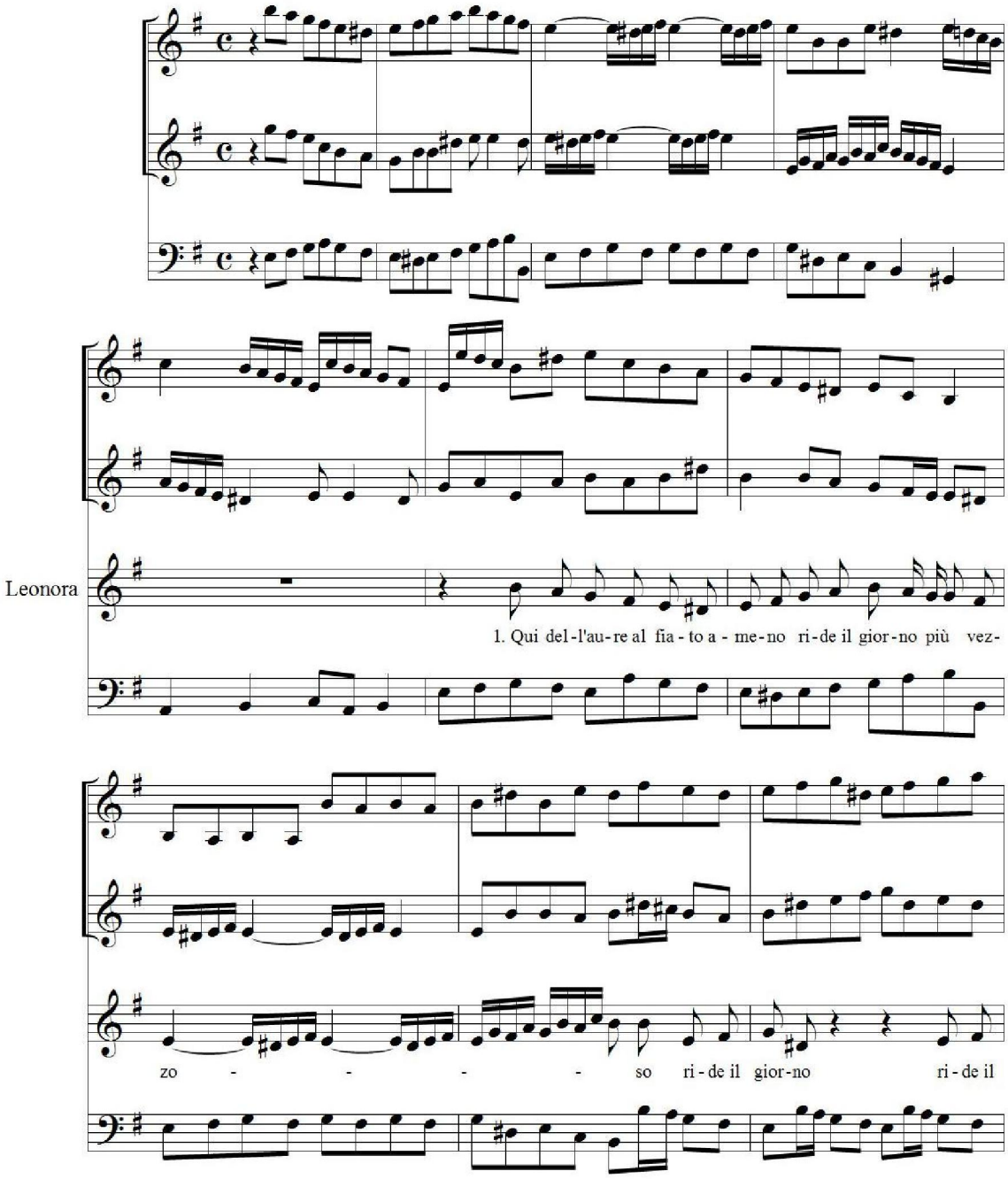
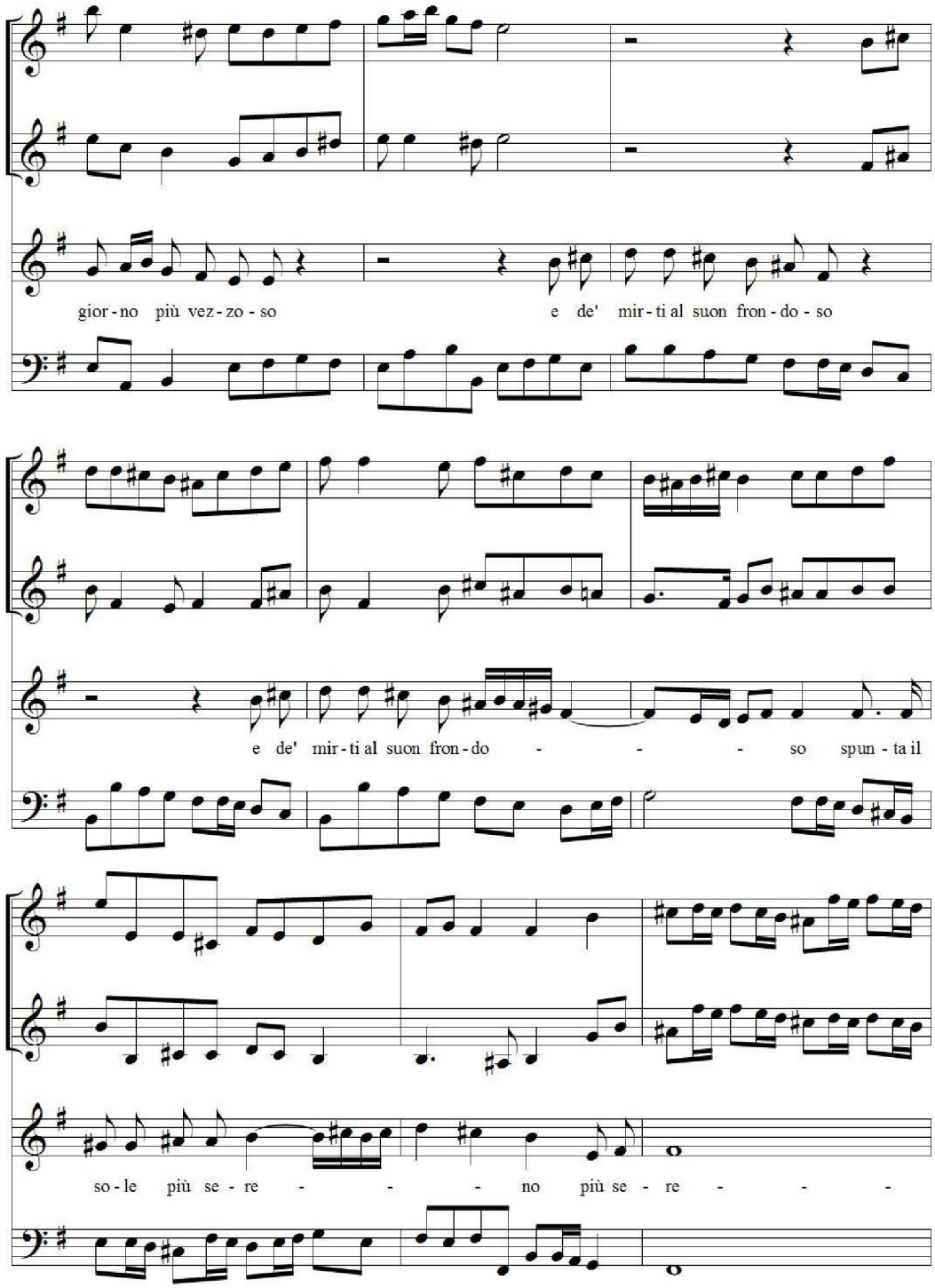



fig. 21: *Guerriera*, c. 94 e ss.

L'esemplificazione in oggetto è assolutamente indicativa, e non può valere, naturalmente, a riassumere l'intera casistica riscontrata: basti pensare, infatti, a come ciascun passaggio possa rientrare in più categorie contemporaneamente, a seconda che sia analizzato sul versante della dialettica canto/orchestra, o su quello più squisitamente compositivo, o, ancora, sul piano dell'effetto sonoro che si intenda riprodurre. Ad ogni modo, non è un caso che, man mano si proceda sul sentiero dell'elaborazione e della flessibilità, conseguita attraverso l'impiego combinato e concorrente di più modalità tra quelle testé esposte, la rosa di compositori interessati si riduca a pochissimi nomi: quello della *texture* strumentale delle arie è, infatti, uno dei terreni su cui si gioca l'importantissima partita dell'espressività, alla ricerca di un *sound* complessivo che possa rendere al meglio il significato affettivo del testo poetico. In un panorama in cui la prassi dominante è e resta comunque quella dell'*alternatim*, il magistero compositivo di Alessandro Melani, del Pasquini dell'*Idalma* e del *Lisimaco*, e soprattutto di Alessandro Scarlatti, emergono su tutti gli altri.

Sarebbe semplicistico e ingenuo, tuttavia, credere che l'ascesa lungo il sentiero della complessità sia lineare e costante: tornando al caso del *Pompeo* del 1683, le pochissime arie accompagnate del I atto

sono quasi tutte scritte in un *alternatim* così ovvio e scolastico (cfr., ad esempio, *Bellezza che s'ama,* c. 59 e seguenti) da far dubitare a momenti che si tratti dello stesso autore dell'*Onestà* e, soprattutto, della *Guerriera costante* dello stesso anno[172]. Ad ogni modo, quando la sovrapposizione accordale rischia di essere potenzialmente invasiva il copista si premura di indicare «P.»[173]: è questo uno dei problemi che una scrittura così elaborata si trascina dietro, e che emerge particolarmente in quelle arie in cui il solista è costretto costantemente nella zona grave del suo registro[174]:

[172] Nel resto della partitura, comunque, il ventaglio di possibilità si amplia, ma non raggiunge mai il sincretismo della *Guerriera*.
[173] Cfr., ad es., *Idalma*, c. 62v, e diversi altri.
[174] È assai probabile come, in questi ed altri casi, l'interprete si sia cavato dall'impiccio affidandosi al suo estro improvvisativo, diminuendo la linea vocale e 'bucando' verso l'acuto ogni qualvolta fosse possibile.

fig. 22: *Villeggiatura*, cc. 28-31

[segue]

gior - no più vez - zo - so
e de' mir - ti al suon fron - do - so
e de' mir - ti al suon fron - do - - - so spun - ta il
so - le più se - re - - - no più se - re - - -

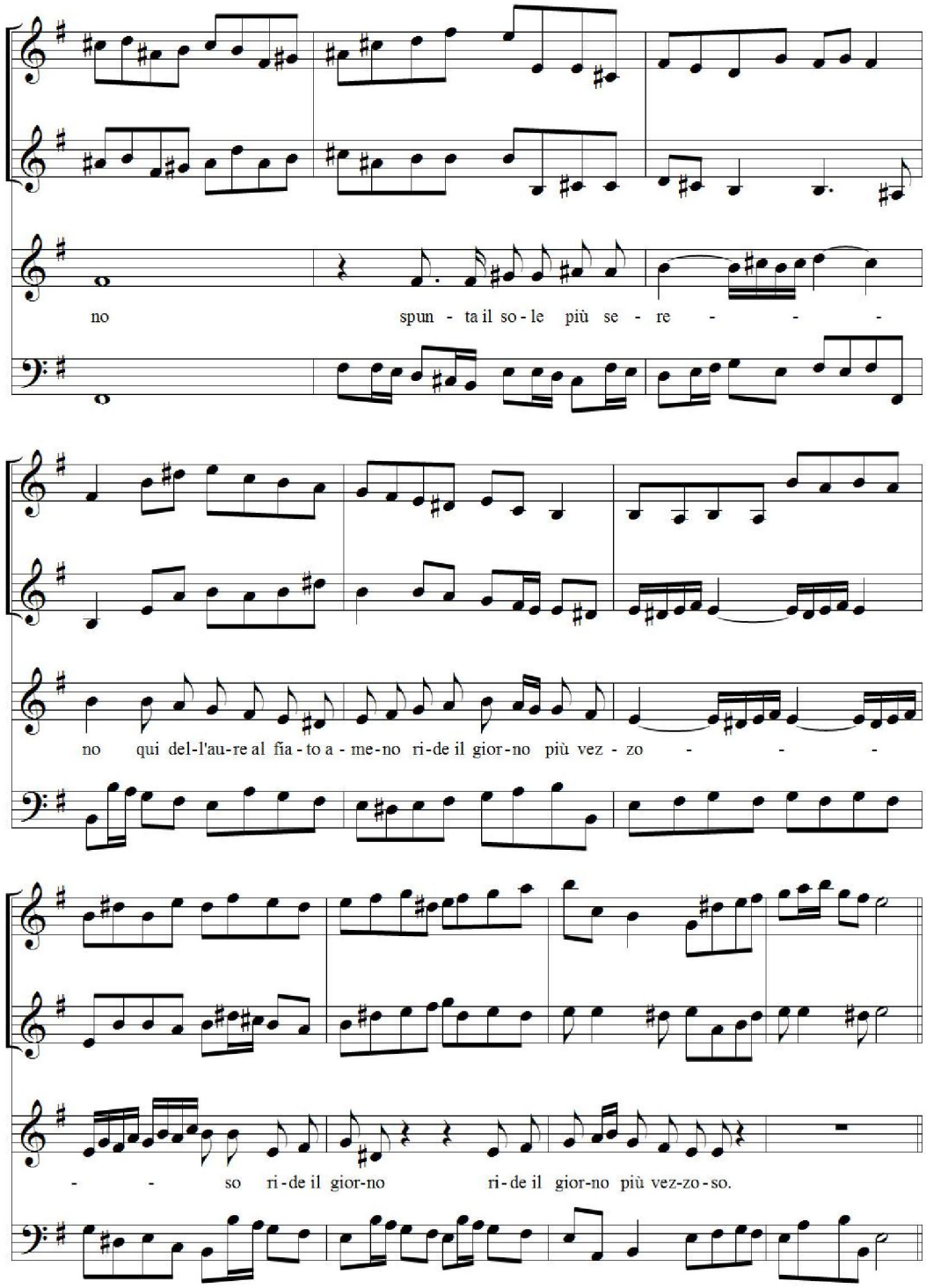
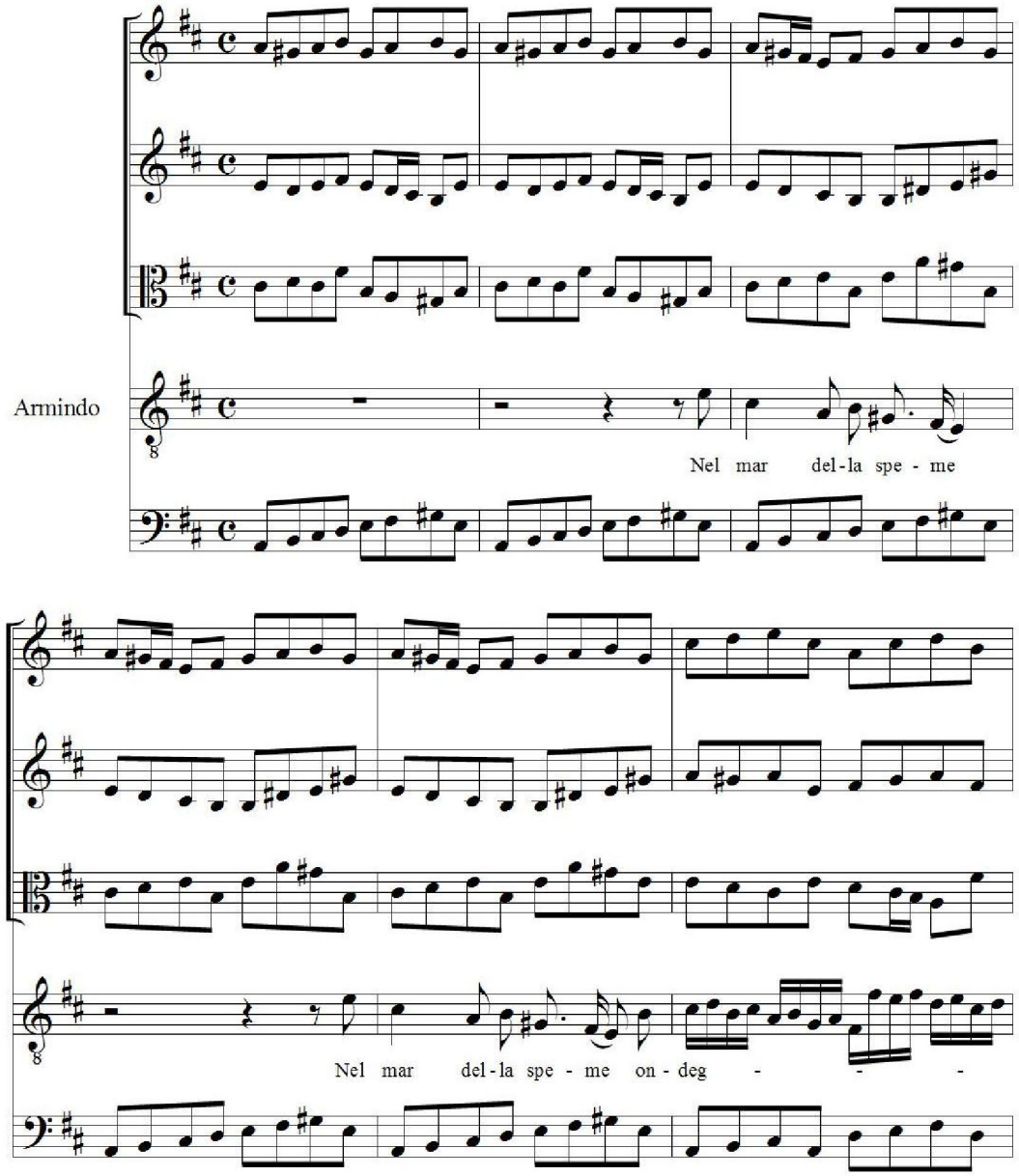
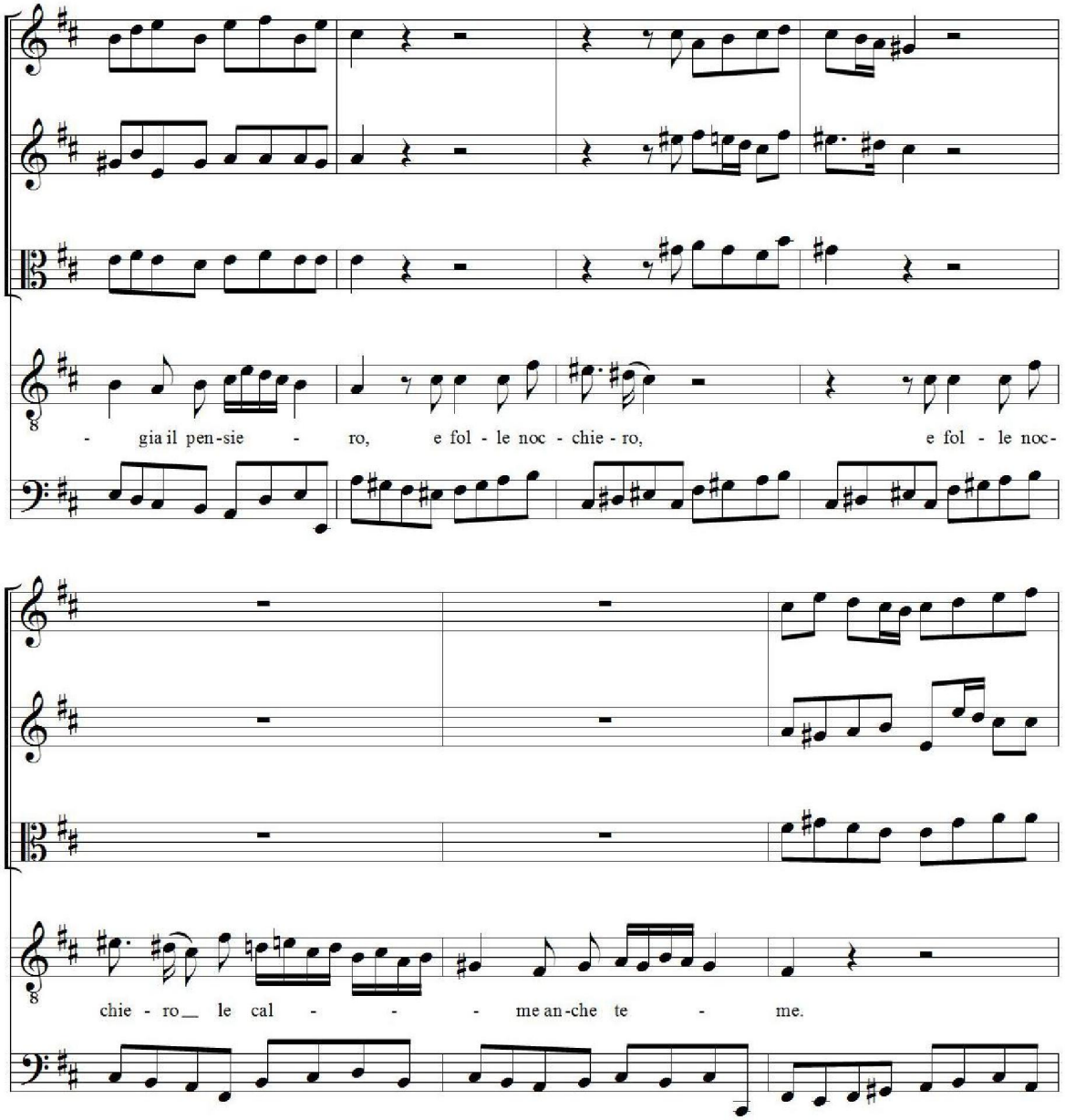
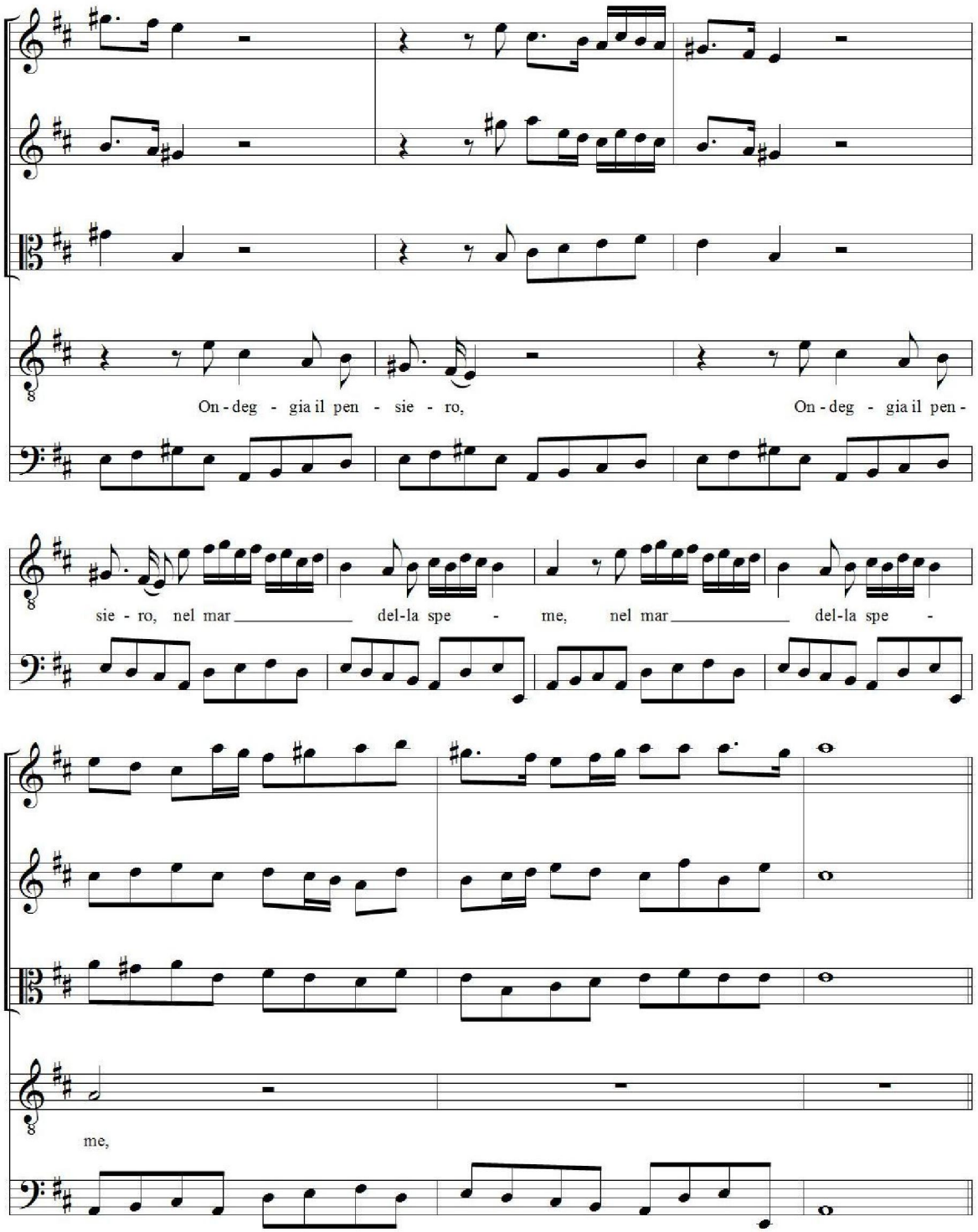
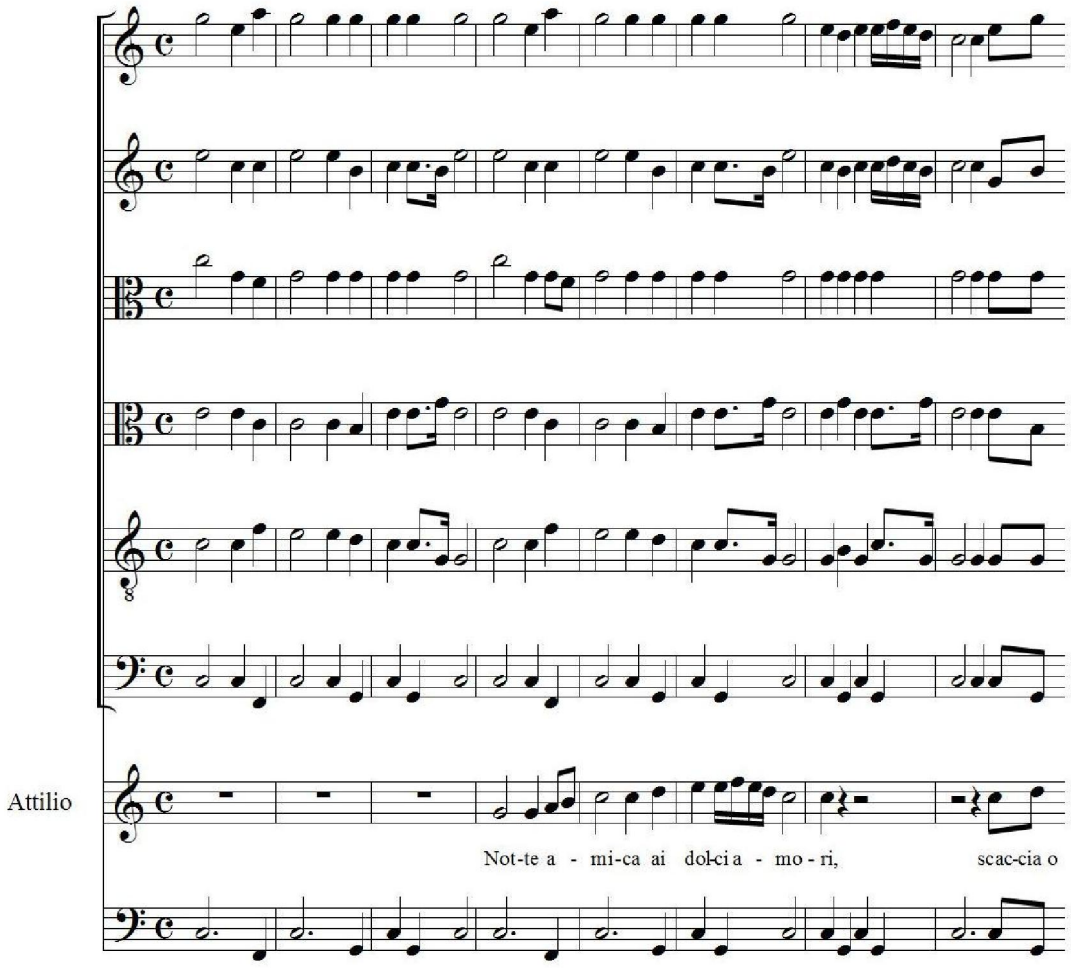
[segue]

no spun - ta il so - le più se - re - - -
no qui del-l'au-re al fia - to a - me-no ri-de il gior-no più vez - zo - - -
- - so ri - de il gior-no ri - de il gior-no più vez-zo - so.

fig. 23: *Equivoci*, pp. 125-7[175]

[175] L'evidente assonanza riscontrabile nella maniera compositiva di questi ess. accomuna, ancora una volta, i due titoli alla luce della supposta paternità scarlattiana; si confrontino pure gli *incipit*, quasi identici, di *Il mio petto è un fiero agone* (*Villeggiatura*, III,16, cc. 247-249v) e *Gelosia, tu che d'inganni* (*Equivoci*, III,4, p. 132).

[segue]

- gia il pen-sie - ro, e fol - le noc - chie - ro, e fol - le noc-
chie - ro le cal - - - me an-che te - me.

[segue]

On - deg - gia il pen - sie - ro,
On - deg - gia il pen -
sie - ro, nel mar del-la spe - me, nel mar del-la spe -
me,

La distanza dalle opere veneziane coeve non potrebbe essere più grande: a parte il variabile numero di arie accompagnate, generalmente non elevato[176], ciò che segna lo scarto maggiore è la pedissequa insistenza su strategie di *alternatim* spinto, eccezionalmente insipidite da qualche sovrapposizione accordale[177] e pochi passaggi in cui il testo 'costringe' il compositore ad inserire una concitazione militaresca all'insieme[178]: un'aria come *Notte amica ai dolci amori*, sostenuta sottovoce da un'orchestra a 6 parti più il continuo[179], è la classica rondine che non fa primavera.

fig. 24: Carlo Pallavicino, *Vespesiano*, cc. 24-25v[180]

[176] Si va dalle 2 arie per atto dell'*Eliogabalo* di Boretti (1668) alle 9 del I atto del *Vespesiano* di Pallavicino di 10 anni dopo (compensata da appena 6 nel resto dell'opera): in media si va verso la decina scarsa complessiva.
[177] Nel *Claudio Cesare* di Boretti (1672) la scelta di concludere ogni aria in *alternatim* con una frase sostenuta dagli accordi dell'orchestra interessa quasi tutti i nn. accompagnati.
[178] Un es. si rinviene nel *Massenzio* di Antonio Sartorio (1673), alle cc. 95-6 (*Su, su, spirti guerrieri*) del ms. in I-Nc, Rari, 6.4.14; alle cc. 139-41 (*Guerra, guerra, feroci campioni*) il compositore opta invece per l'alternanza.
[179] Questo dramma reca in alcuni nn. il rinforzo di una o due trombe all'orchestra, per un totale di 8 parti strumentali più il b. c. (cfr. cc. 67-77).
[180] Partitura in **I**-MOe, Mus. F. 894.

Il punto di arrivo di tale percorso si può misurare, con una certa comodità, analizzando l'atteggiarsi dell'accompagnamento orchestrale in due titoli a collaborazione ripartita, gli unici di cui sia pervenuta la partitura completa tra quelli che si affacciano alla ribalta delle scene capitoline negli anni '90[181]. Nella *S. Genuinda* del 1694 il rapporto numerico tra arie con solo basso continuo (con o senza ritornelli) ed arie concertate è di 38 a 28, mentre nella *Clemenza d'Augusto* di tre anni dopo si atteggia a 36 contro 17[182]: il fatto che in entrambi sia coinvolto un compositore diverso per ogni atto[183], e che il 'forestiero' sia nientemeno che Carlo Francesco Pollarolo, il principe del più lussuoso teatro di Venezia[184], consente un confronto in diretta senza dubbio illuminante, e dagli esiti affatto scontati. Alla resa dei conti, Pollarolo se la cava con molto mestiere, ma di fatto sembra scrivere sempre la stessa aria[185], liberando il cantante dall'impaccio di un contrappunto strumentale potenzialmente soffocante[186], mentre Lulier, e a tratti anche De Luca, dimostrano di conoscere varie modalità di relazione con la voce, ma ne selezionano sostanzialmente una per ogni singolo numero. Scarlatti e Bononcini, invece, piegano il maggiore sforzo compositivo (e la conseguente complessità di *texture* che ne deriva) alle esigenze che il testo verbale e la linea vocale di volta in volta suggeriscono, con tutti i *pro* e i *contra* che una simile impostazione comporti. D'altronde, il Siciliano, in particolare, diverrà negli anni a venire pienamente consapevole di come gl'«impulsi della [sua] insipida penna» a volte non combacino con il «genio misto dell'uditorio», spesso preoccupato soltanto di «riportare a casa qualche aria, che possi facilmente restare a memoria e cantarsi da tutti»[187]; in effetti, gli altri titoli di quel periodo composti per Napoli, come il *Pirro e Demetrio* del 1694, o il *Nerone fatto cesare* e la *Penelope* degli anni successivi, dimostrano un incedere compositivo assolutamente conforme.

---

181 Oltre ai drammi oggetto di approfondimento, il catalogo comprende anche la *S. Dimna* (P. Pamphilj, 1687), il *Clearco in Negroponte* (T. Capranica, 1695), la *S. Rosalia* e l'*Amore eroico fra pastori* (P. della Cancelleria, 1696), e l'ultimo dramma per musica mercenario del Seicento romano, il *Temistocle in bando* (T. Capranica, 1698).

182 cfr. DOMÍNGUEZ, *Un Pasticcio*, pp. 105-10.

183 Questo lo 'schieramento' delle forze in campo, distribuito atto per atto: Lulier – Scarlatti – Pollarolo per la *S. Genuinda* (P. della Cancelleria?, 1694), De Luca – Pollarolo – Bononcini per la *Clemenza d'Augusto* (T. Tordinona, 1697).

184 Pollarolo è presente, infatti, in tutte le stagioni del S. Giovanni Grisostomo (con una, o addirittura entrambe le produzioni) dal 1691 al 1706 (cfr. GROPPO, *Catalogo*, pp. 71-93).

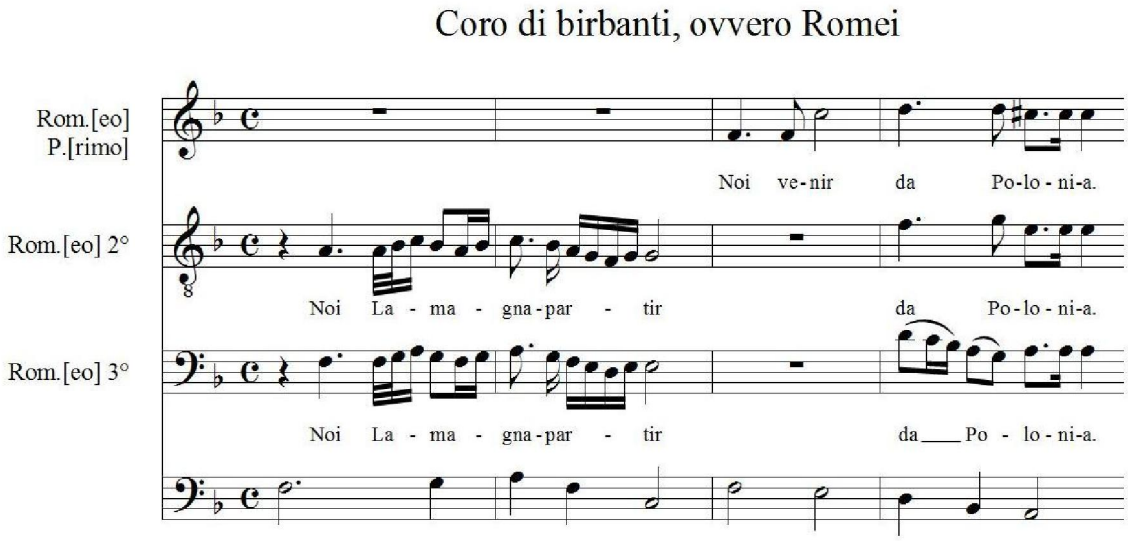
185 È importante sottolineare come queste conclusioni non implichino alcun giudizio di merito, e valgano solo ed esclusivamente per le produzioni in oggetto: nella *Clemenza* DOMÍNGUEZ (*Un Pasticcio*, p. 95) riconosce a Pollarolo una «mayor flexibilidad formal en la alternancia de las secciones de recitativos y arias»; analogamente, Olga TERMINI, nel saggio introduttivo all'*Ariodante* di SALVI-POLLAROLO (p. XXXII) segnala come nella produzione coeva dell'autore «the melodic style in the arias becomes more instrumental and florid, and lends itself to dialogue between the voice and obbligato instruments».

186 GIANTURCO, *Evidence*, p. 10, in merito all'*Empio punito* di Alessandro Melani, rileva come «occasionally […] the writing is so contrapuntal that the orchestra dominates, in fact 'covers' the voice».

187 Lettera a Ferdinando de' Medici del 27.VI.1705 (riportata in STROHM, *Alessandro Scarlatti*, p. 165); «difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono» sono definite le composizioni di Alessandro da parte dell'impresario napoletano Zambeccari in una lettera del 16.IV.1709 (cit. in LINDGREN, *Il dramma musicale*, p. 41).

4.8 Prologhi e intermedi

L'anatomia delle sezioni spettacolari accessorie ai primi titoli del Tordinona risulta del tutto congruente a quella che si confà alle scene operistiche di un certo respiro, anche se, a causa del coinvolgimento di interlocutori mitologici e/o allegorici, Apolloni spesso richiede a Stradella la composizione di ariosi, arie e pezzi d'assieme in proporzione superiore alla norma. In particolare, poi, la previsione di interventi corali, cacciata dal corpo dei drammi forestieri, sembrerebbe rientrare dalla 'porta di servizio' di prologhi e intermedi, allo scopo di introdurre l'udienza, nel modo più efficace e spettacolare possibile, rispettivamente all'inizio del dramma e allo sfogo danzereccio conclusivo. Ad uno sguardo attento, però, si comprende facilmente come anche questi momenti, nonostante l'esplicita denominazione «Coro», siano destinati al canto di un gruppo di solisti, sebbene probabilmente accompagnati da un buon numero di comparse, più eventualmente i ballerini necessari per la successiva coreografia:

fig. 1: *Elio Seiano*, c. 171v e ss.[188]

D'altro canto, a «3 Ciclopi» è attribuito il I intermedio (*Su, su, si stampino*) dello *Scipione*, 3 sono gli schiavi della Bellezza che ne tirano il suo carro nel II[189], e, facendo un piccolo passo indietro, altrettanti i Demoni che blandiscono Acrimante nella reggia di Proserpina (*Empio*, cc. 168v-170)[190]. Un

[188] La paternità di questo intermedio è incerta, e lo stesso è da dirsi in merito al prologo *Dove lungi da me, dove t'aggiri*, presente nella partitura chigiana della *Prosperità*: l'assenza di questi brani nell'autografo torinese e nella copia di Modena e, soprattutto, le spicciole modalità di revisione adottate in occasione di questa produzione, così divergenti da quelle mostrate dal compositore di Nepi nei titoli precedenti, lasciano aperto più di un dubbio.

[189] La specifica è riportata nel libretto, e in partitura il passaggio è comunque scritto per 3 voci: SAB alla prima apparizione (c. 165v del ms. torinese), ma con il richiamo «fa in tenore parti di basso», SAT in seguito (c. 167v).

[190] Anche i 3 stallieri, che, in assenza del prologo, aprono lo spettacolo, con ogni probabilità non avevano accanto dei colleghi 'muti', in quanto nei dettagliatissimi paratesti del libretto non vi è alcuna menzione di essi, a differenza dei vari

«Coro a 3» è anche quello dei Diavoli che, insieme al mago Apollonio e al terribile «Scacazzur», accolgono la ridicola Cencina al cospetto di Plutone[191]: si tratta, di fatto, del primo prologo della serie che includa un buffo tra i suoi attori (neppure l'esordio del grasso *Girello* si discosta dalla previsione di una coppia di dei e una di personificazioni allegoriche), e sarà seguito, qualche mese dopo, dal 'verismo' estremo dell'introduzione e del II intermedio del *Tirinto*[192], un esperimento che non conosce eguali nel repertorio.

Tutto sommato, però, il cambio di prospettiva non si trascina dietro delle conseguenze così evidenti sul piano del rivestimento musicale: all'aulico, seppur capriccioso, incedere delle divinità, scandito da una teoria di ariette ed assiemi incorniciata da ritornelli e «sinfonie», e appena screziata da qualche recitativo 'di servizio'[193], si contrappone il declamato vernacolare rapido e tagliente pronunciato da una pletora di personaggi poco raccomandabili, che non rinunciano però ad enfatizzare con brevi espansioni cantabili i passaggi di maggior interesse, e a prodursi in un breve terzetto (due «jacacci» e una «sgualdrina», cc. 4-4v). Ogni tanto, in prologhi o intermedi si riscontra la possibilità di aggiungere un brano a piacimento, come accade nel bel mezzo della rovina del teatro del *Novello Giasone*[194], o nel caso della maccheronica «canzona franzese» cantata da Plancina e mimata da Eudemo:

servitori, soldati, damigelle etc. al seguito dei maggiorenti.

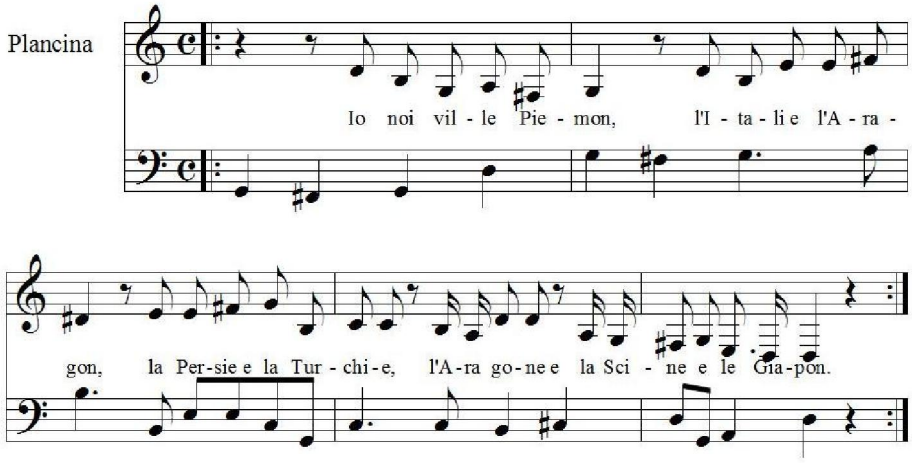
[191] In merito al «Coro d'Indiani nella nave», che figura, cantando una breve arietta, accanto al Re del Congo in una delle «Aggiunte e contrascene al Tito», nulla si può dire, in quanto questi e i vv. precedenti sono assenti dall'autografo stradelliano, recante soltanto il dialogo e l'arietta per il minuscolo re dei Caramogi.

[192] Oltre a non recare un ballo conclusivo, l'ultimo giro di b. c. dell'intermedio della «Speziaria» sorprendentemente si spegne su una cadenza alla dominante.

[193] Questa l'articolazione del prologo del *Seiano*: sinfonia (tripartita) → recit. arioso (Venere) → aria con vv. (2 strofe, Amore) → lungo dialogo in recit., con frequenti ed ampi squarci in arioso (V., A.) → aria con vv. (*durchkomponiert*, V.) → dialogo in recit. (V., Giove) → duetto con rit. (V., G.) → arietta (monostrofica), aria con rit. (ripetuta 2 volte, A.) → recit. e cavatina finale (A.).

[194] Si tratta di un'aria bistrofica accompagnata, assente dall'autografo ma recepita in partitura, *Chi ferito non ha* (cc. 9v-16).

fig. 2: *Elio Seiano*, c. 166v e ss.



Sull'efficacia di simili *gag*, così come delle scene ultraterrene, si giocava spesso la riuscita di una produzione, e, nel caso in cui un intermedio non passasse il 'collaudo' delle prove, poteva essere rimpiazzato senza pensarci più di tanto: è quello che sarà accaduto, probabilmente, al finale II dello *Scipione*, agito dalla Bellezza sul suo carro, sicuramente più adatto a traghettare gli spettatori verso il ballo di schiavi conclusivo, rispetto al lunghissimo intermedio agito dalla Bugia con Amore e Vulcano[195].

Dopo l'azzardo del *Tirinto* è sempre più raro imbattersi in presenze celesti o infernali, e i librettisti, anche attraverso la drastica riduzione numerica di questi interlocutori *part time*, imbracciano la via della semplicità: l'avvinazzato intermedio II dell'*Adalinda*, ad esempio, risulta essere un semplice dialogo in recitativo tra due servitori della «Bottiglieria», la cui unica funzione sembra esser quella di preparare l'udienza al mini-duetto finale (cc. 81-82v). È da ritenersi assolutamente eccezionale invece la presenza di una ciurma di ben «Sei marinari» canterini nel prologo (cc. 2-14v), soprattutto in considerazione di ciò che ci resta degli anni a seguire: uno striminzito proemio della musa Clio nella *Donna*, l'encomiastico e meta-teatrale esordio di *Tutto il mal*[196] e poco altro, di cui non è pervenuto neppure un rigo di musica. Il prologo dell'*Adalinda* merita pertanto un approfondimento, trattandosi dell'ultima partitura di queste dimensioni: le diverse sezioni di cui è composto, infatti, dopo gli strepiti dell'esordio (sinfonia e ritornelli sono sempre con tromba) sembrano accompagnare lentamente lo spettatore verso l'atmosfera sonora del dramma, un diminuendo drammatico che prepara alla prima apparizione dei protagonisti:

[195] Il fatto che nessun intermedio sia stato rilegato insieme alla partitura vaticana (si trovano entrambi in I-Tn, Giordano 13), e che il ballo di schiavi sia ivi rubricato quale «P.°», alimenta il sospetto che si sia trattato di un cambiamento dell'ultima ora.
[196] Cfr. § 2.9.

tab. 5: *Adalinda*, prologo, cc. 1-14v

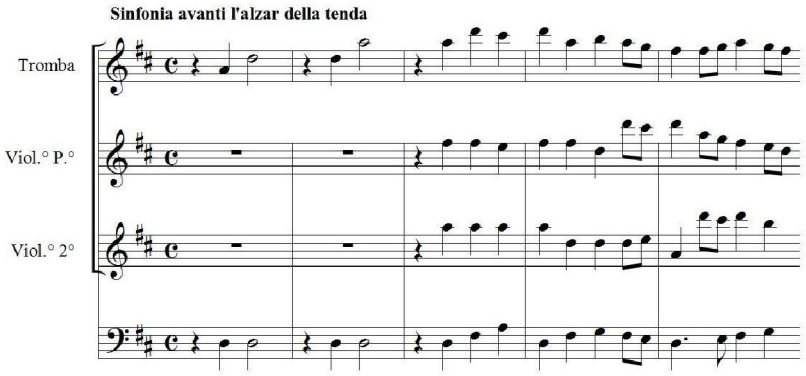
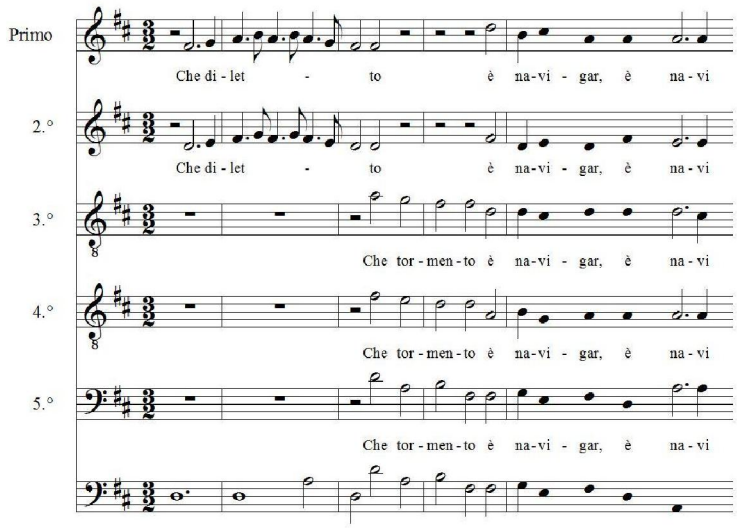
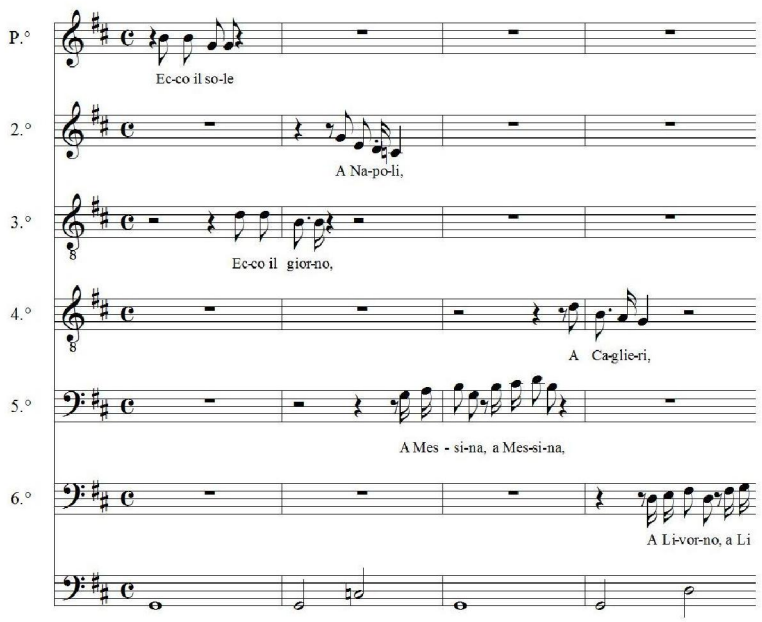
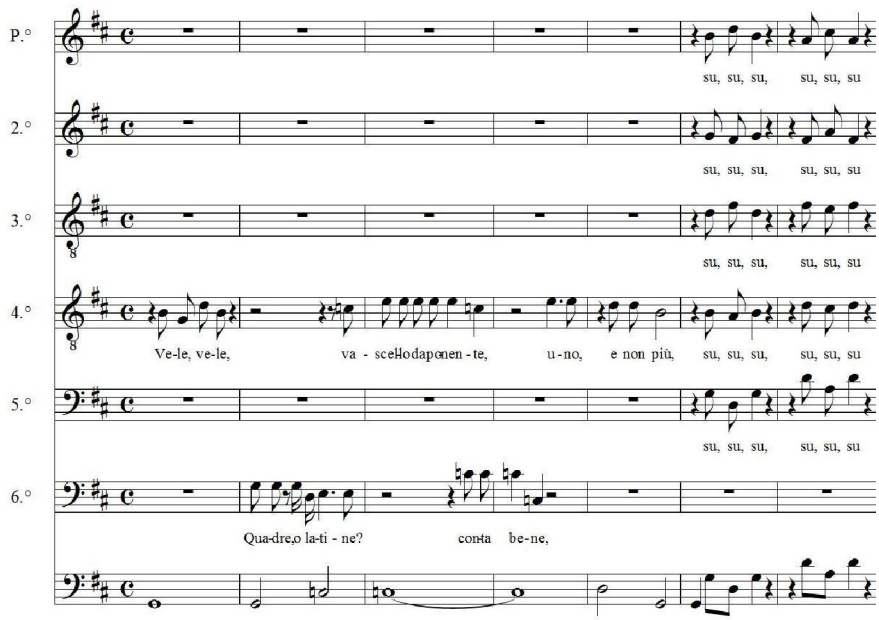
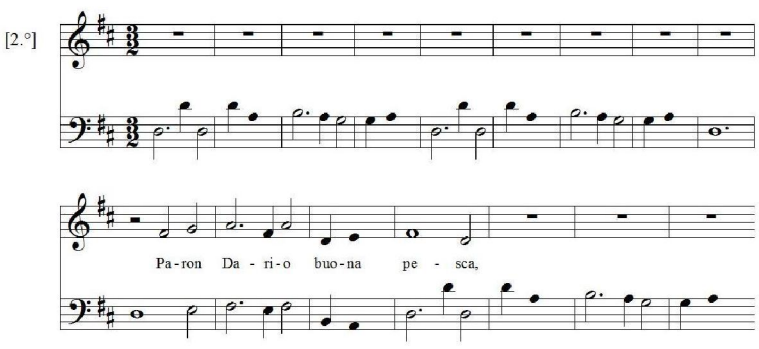
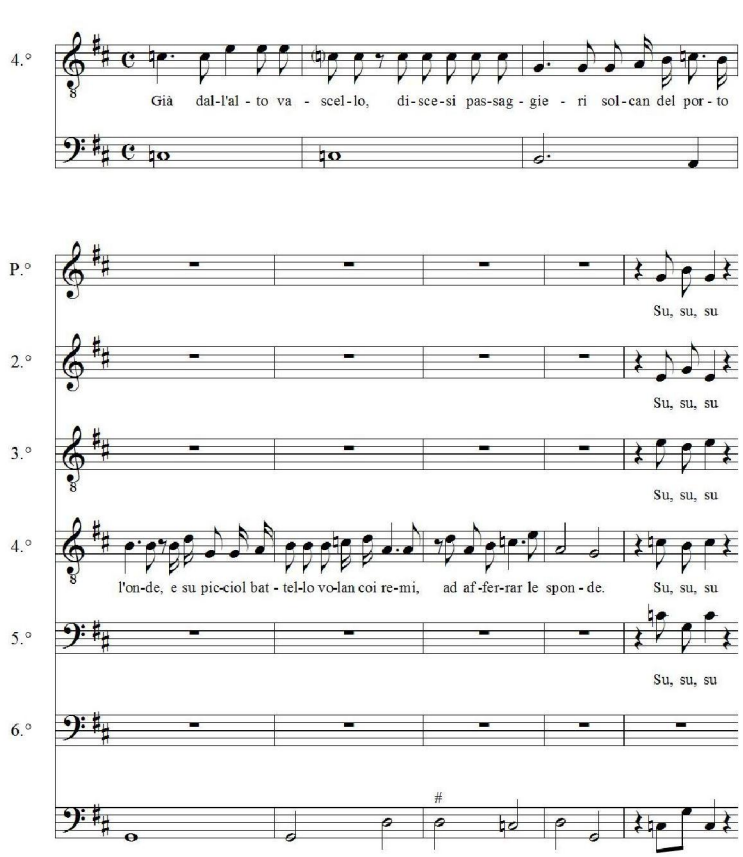
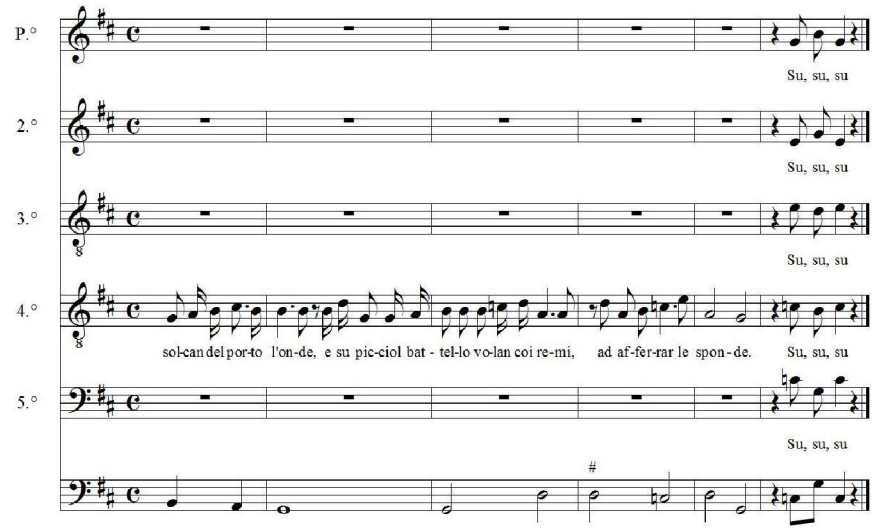
carta	sezione	forma	musica
1	*Sinfonia avanti l'alzar della tenda*		
1v	[Ritornello]		
2	[1ª parte]	ABA	Prologo. Sei marinari
4	[Rit.]		[come sopra]

4v	[2ª parte]	CA	
7	[Rit.]		[come sopra]
7v	[3ª parte]	DE	
9v	[Rit.]		[come sopra]

10v	[4ª parte]	rFE	
13	[recitativo]	rF	
13v	[Ciaccona]		

Sugli intermedi (*rectius*: introduzioni ai balli) degli anni successivi non c'è molto da dire: la ridicola lezione di ballo del gobbo agli schiavi nell'*Alcasta* è tutta resa in recitativo, e quasi lo stesso può dirsi dell'"entra ed esci' di Selvino prima del «Ballo della lotta» (*Donna*, cc. 69v-71). In generale, le introduzioni coreutiche rinunciano quasi definitivamente alla spettacolarità dei bei tempi andati, per arrivare subito al dunque, e senza troppi fronzoli: così, pochissime battute bastano a Despina per far capire alla padrona che è il momento di ballare «Non la corrente, ohibò, | Una sarabandina» (*Trespolo*, cc. 31-31v), e appena qualcuna di più a Gordiano per invitare «Mozzatori, pistatori» al I balletto della *Padella*.

fig. 3: *Trespolo*, cc. 31-31v

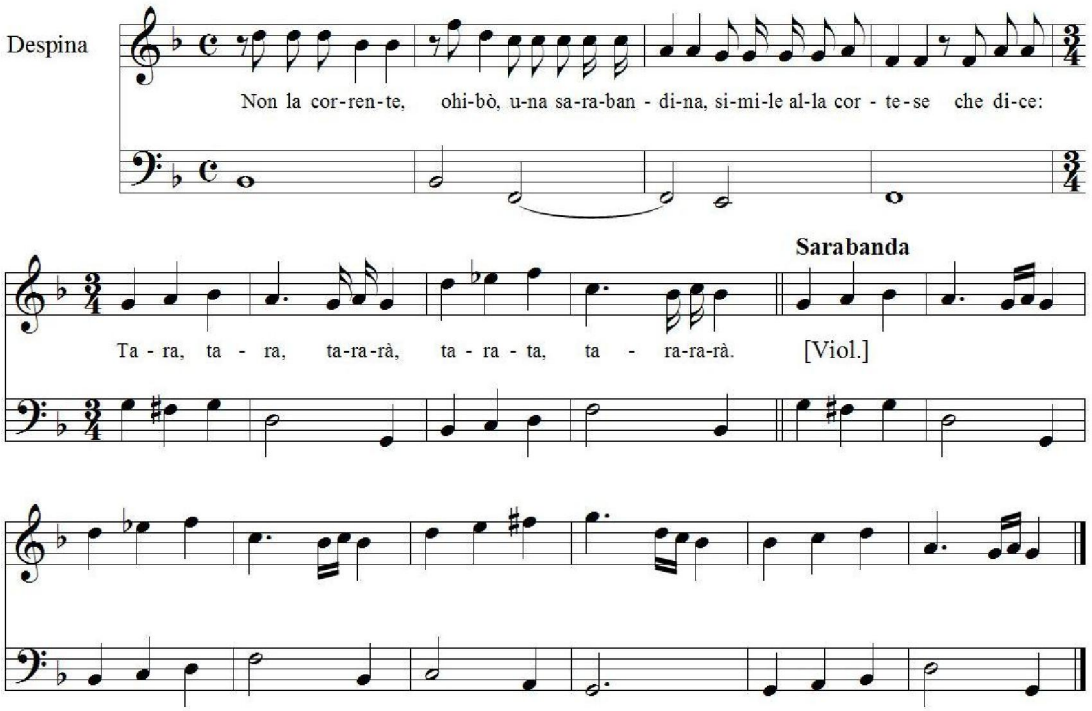
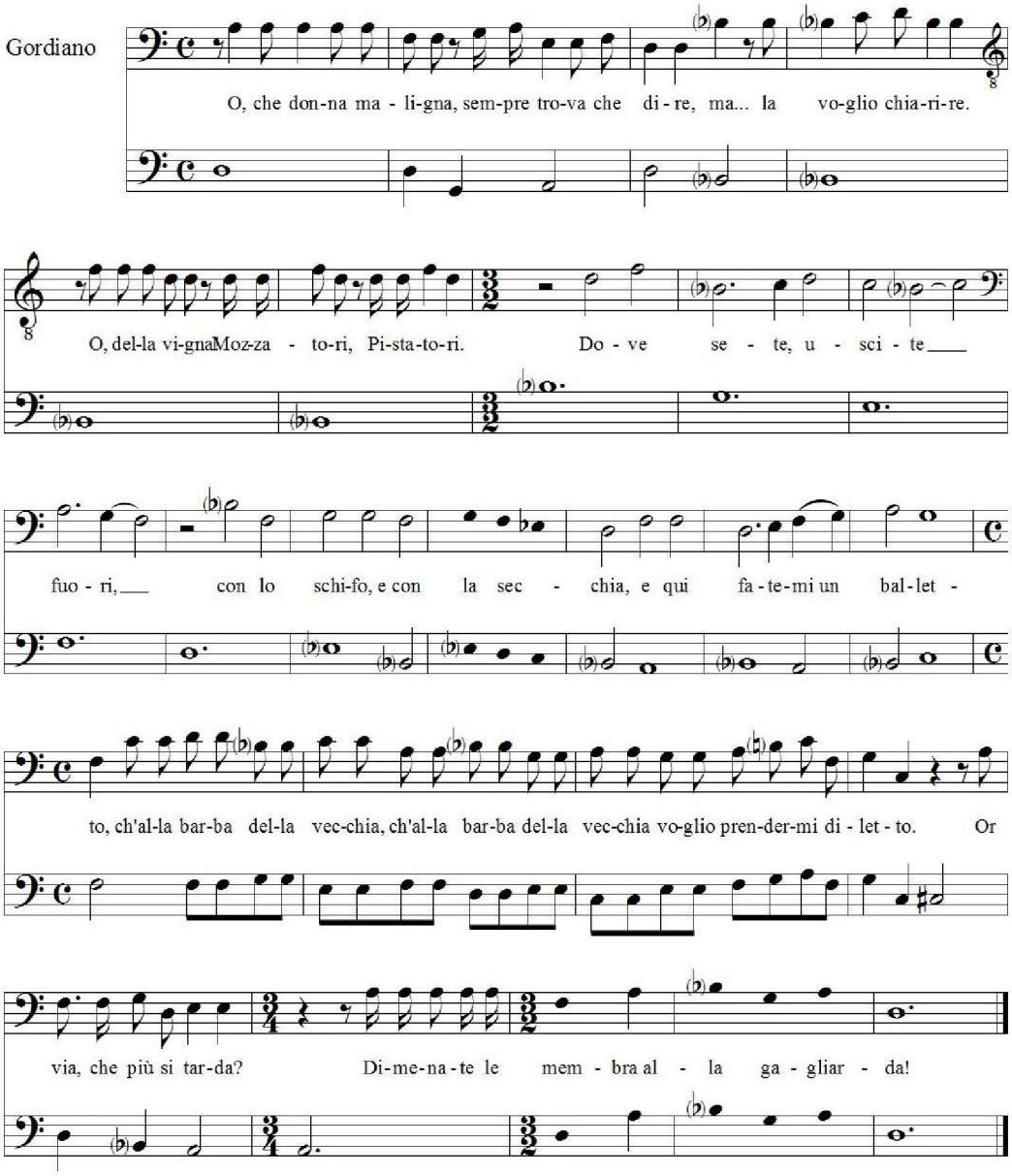


fig. 4: *Padella*, I, cc. 97-97v

4.9 Balli, giochi e abbattimenti

L'accennata copia di fonti musicali in merito ai balli romani è relativa tanto alle produzioni colonnesi al Borgo che all'esperienza del Tordinona, così come a CM e FDM del primo decennio e fino agli esordi del successivo: l'abbondanza e continuità delle testimonianze pervenute[197] permette quindi di avanzare più di una riflessione, almeno per il periodo 1668-81[198]. Dal punto di vista semiografico i brani risultano notati quasi esclusivamente in un doppio pentagramma recante la chiave di violino e quella di basso[199], un'uniformità sconosciuta sulle rive dell'Adria. nei manoscritti veneziani coevi si registra infatti la presenza di balli caratterizzati da *texture* variabili da 2 a 5 parti, con una timida preponderanza per il quartetto (vvab)[200]. D'altronde, in entrambi i repertori sono presenti, e specie a ridosso dell'ultimo decennio del secolo, esempi di danze notate solo per il tramite della linea del basso continuo: che questi giacciano, a mo' di traccia stenografica, in manoscritti 'di servizio' come quello della *Padella* e, soprattutto, accanto a brani riportati per intero, non sorprende più di tanto. Riguardo il ballo che chiude il II atto della *Gelosa di sé stessa*, invece, l'eventualità che uno strumento solista improvvisi ripetutamente sopra un basso ostinato arcinoto come quello della follia di Spagna si può supporre senza troppi problemi, tenuto conto anche della presenza, nel corpo del dramma, di almeno un'aria, *Ma sa chi ben non m'ama* (I,2) in cui sembra sia esperita proprio una tale combinazione strumentale[201].

Il peso dell'elemento coreutico nell'economia degli spettacoli è sicuramente maggiore nei primi anni, quasi interamente gestiti dalla *troupe* capitanata da Pippo Acciaioli: fino al 1673, infatti, qualunque sia la tipologia di dramma[202], il contesto o l'occasione per l'allestimento, i titoli si distinguono tanto per il numero che per la dimensione dei balli a corredo. Come s'è visto, *Girello*, *Empio* e *Scipione* sono gli unici drammi a potersi fregiare di ben tre momenti coreografici, peraltro molto estesi e solitamente preceduti da spettacolari introduzioni, ma neanche i titoli di più ridotto impegno rinunciano, in questo lustro, ad articolarli in vere e proprie *suite* di 2, 3, 4 danze e oltre, accomunate dallo stesso tono d'impianto. Dopo la sosta per l'anno santo del 1675, invece, ci si attesta al massimo sulla coppia di brani, con l'unica eccezione del I ballo della *Padella*, in cui i poveri vignaioli sono impegnati, in successione, in «Balletto», «Sarabanda» e «Rigadone […] con la sua Bore»[203]. Tra le intestazioni dei brani

---

197 Per un accenno ai problemi ermeneutici congenitamente connessi a repertori di questo tipo si rimanda ad ALM, *Theatrical*, pp. 226-33.

198 Oggetto del presente § sono esclusivamente i brani strumentali esplicitamente destinati alla coreografia, in quanto etichettati con nomi di danze o inseriti all'interno di serie definite «balli», «balletti» o simili, e collocate per lo più in chiusura d'atto. Per un accenno, non esaustivo, ad ulteriori occasioni in cui le fonti lascino supporre un ruolo non marginale riservato all'espansione coreutica in arie, pezzi d'assieme o brani corali all'interno di alcune scene-tipo (come nel caso, ad es., della rappresentazione di banchetti o feste da ballo, cfr. ALM, *Operatic Ballroom*, p. 350 e ss.) si rinvia al § 2.9.

199 Le uniche eccezioni riguardano le danze del *Girello* e la prima corrente dell'*Empio*, segnate in vvb.

200 ALM, *Theatrical*, pp. 291-4; in merito agli organici, si rimanda a quanto già detto al § 4.4.

201 L'aria è accompagnata solo da una linea in chiave di violino, oltre al consueto b. c., e, a differenza degli altri ess. similari, la dicitura «unisoni», o simile, è assente.

202 Restano esclusi i DPM, per i quali non si hanno riscontri di appendici ballabili.

203 *Padella*, I, cc. 98-98v: non ci sono dubbi che la presenza di una coppia di danze di provenienza transalpina sia da ricollegare al legame, da sempre esistente, tra i committenti di questa FDM, i Barberini, e la corona di Francia. Un «Brando

si rinvengono diverse altre tipologie di danze: accanto a ricorrenze uniche, come gli ultimi due esempi citati, la breve «aria de' Cucchalini» nel *Tirinto* (c. 48) e il «Menuet» posto a suggello del primo atto della *Gelosa di sé stessa*[204], sono da ricordare la giga, presente in repertorio per lo più nella sua declinazione francese (fig. 1)[205], e, in minor misura, nella versione italiana, anzi, 'corelliana' (fig. 2):

fig. 1: *Alcasta*, c. 84

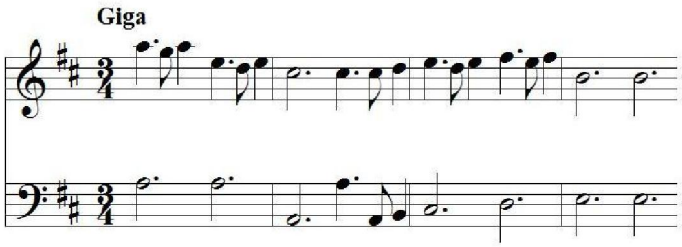
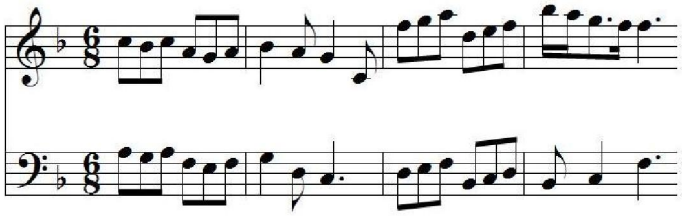



fig. 2: *Onestà*, pp. 190-1

Non mancano esempi di correnti, anche se non sempre sono così spigliate come quella dell'*Empio*, da ballarsi «per quando si dà bevere» (fig. 3)[206], con cui il breve frammento citato da Despina, però, non ha nulla a che spartire (fig. 4):

alla francese serratissimo» è presente anche alle cc. 60v-61 delle *Reciproche gelosie* di Alessandro Melani.

[204] La lacuna di 8 anni esistente tra questo titolo e il precedente di cui siano rimasti i balli (*Dalla padella alla bragia*) fa risaltare ancora di più la specialità e, forse, la 'modernità' di questi balli rispetto ai precedenti.

[205] Un altro es., non dichiarato, è il «Balletto delle Scimie» dell'*Elio Seiano* (c. 102v).

[206] Si può assimilare a questa il brano che, nello stesso dramma, conclude il ballo di statue all'interno dell'atto III (c. 239), o la «corrente» posta a suggello del I atto delle *Reciproche gelosie* (cc. 29v-30); tutti presentano valori dimezzati rispetto a quelli che si rilevano nelle correnti delle prime opere di Cavalli (cfr. ALM, *Theatrical*, pp. 372, 377 e 383).

fig. 3: *Empio*, cc. 89v-90[207]

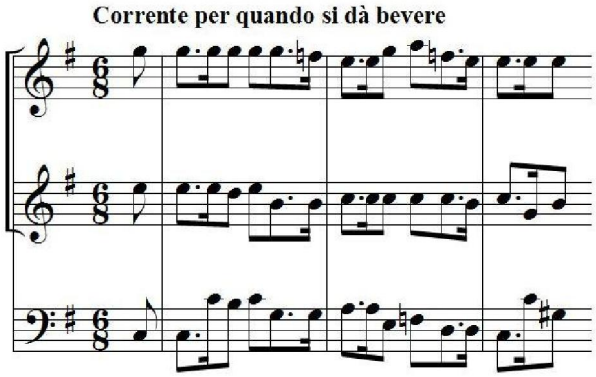
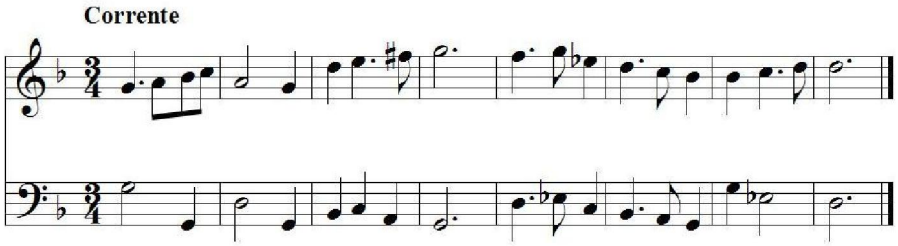



fig. 4: *Trespolo*, c. 31



Ancora più contenute (2 o 3 misure, o poco più) sono alcune frasi musicali poste a introduzione di balletti veri e propri, di cui l'esempio più compiuto è la «Comparsa de' combattenti» che nel I atto dello *Scipione* precede il «Gioco de' gladiatori» (fig. 5); a differenza di questo numero, seguito da due balli ternari che sembrano ispirati più al culto di Venere che a quello della dea Bellona, il «Ballo de' lottatori» della *Donna* ha un incedere senz'altro più marziale, ma si tratta dell'unico abbattimento 'genuino' dell'intero catalogo (fig. 6)[208]:

[207] Questo pezzo è l'unico dell'opera ad essere scritto per vvb, una 'svista' che Alessandro Melani 'corregge' già dalla sarabanda che chiude lo stesso intermedio.

[208] È probabile che qualcosa di simile integrasse l'«Intermedio del ballo, lotta, abbattimento, & altri giochi» posto in chiusura del II atto dei *Giochi troiani* del 1688, ma della partitura di Pasquini non è rimasta che qualche aria sparsa; sulle peculiarità di questa categoria di balli si legga ALM, *Theatrical*, pp. 55-7.

fig. 5: *Scipione*, c. 20

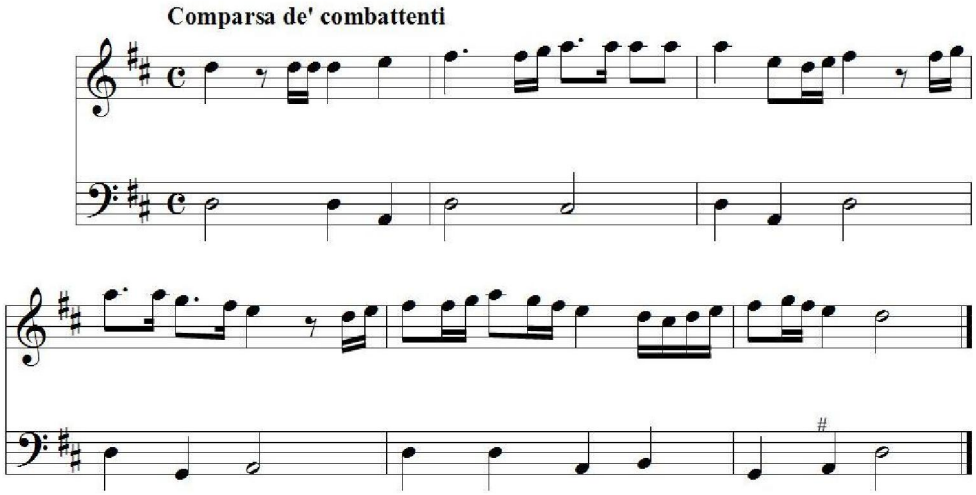



fig. 6: *Donna*, c. 71v

In conclusione di questo rapido *excursus* si possono finalmente menzionare le due tipologie più frequenti nelle fonti: praticamente immancabile dal 1671 in poi, il balletto in tempo ordinario, inizio per lo più anacrusico e andamento puntato[209], si trova spesso collocato nella *suite* in posizione iniziale, o quasi:

[209] A differenza di quanto si riscontri in diverse partiture lagunari (ALM, *Theatrical*, p. 245), è difficile mettere in discussione la destinazione coreutica di questi «balletti»: ad episodica riprova, tra l'altro, si noti come quello che apre la *suite* conclusiva dell'*Adalinda* è accompagnato dalla denominazione «Gavotta» (vedi oltre).

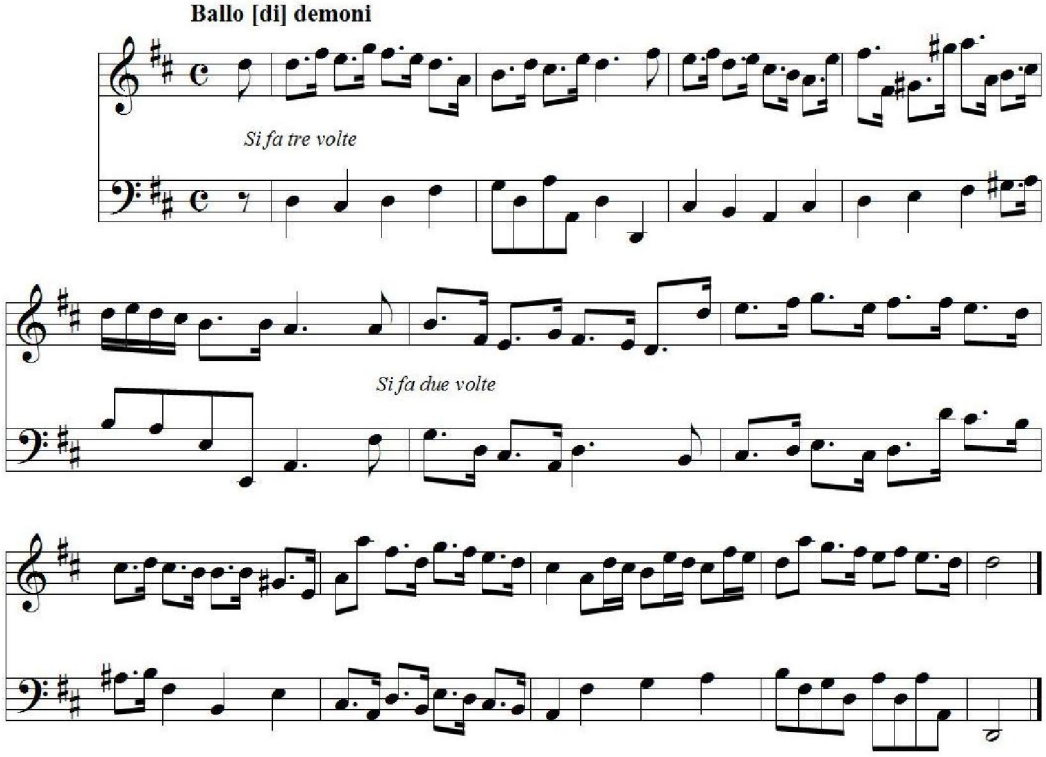
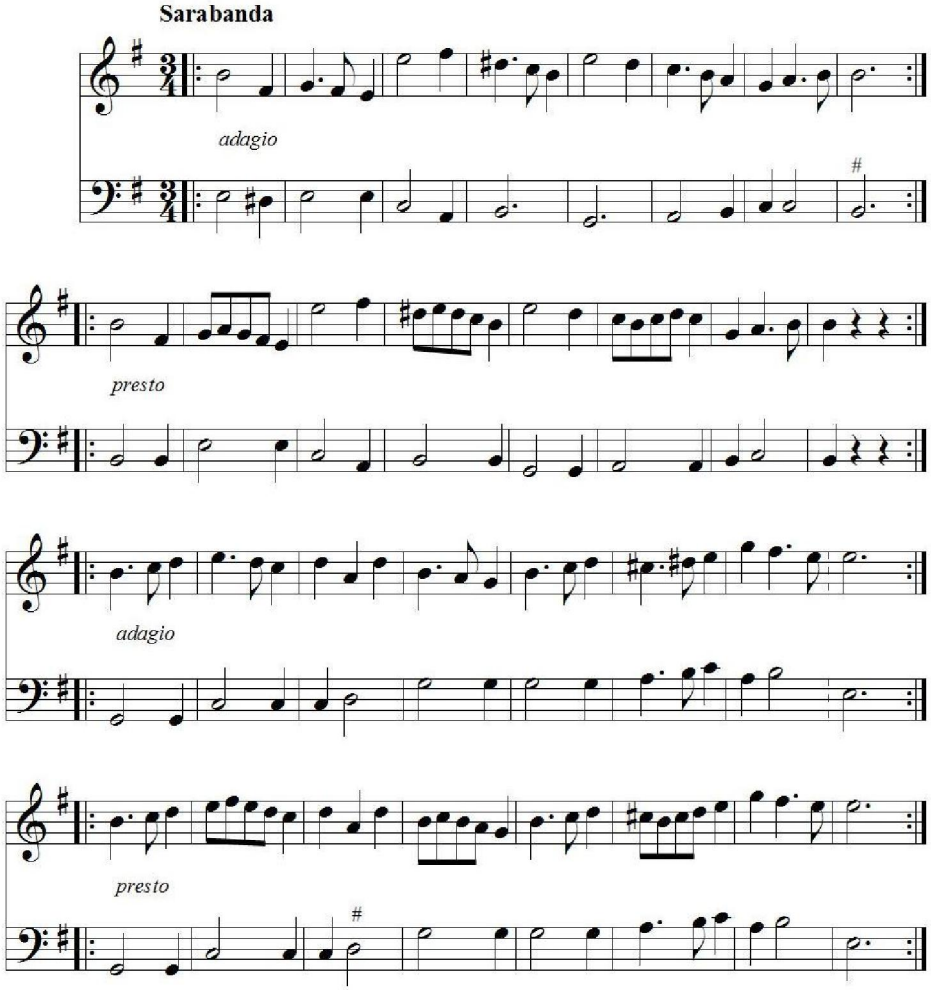
fig. 7: *Lisimaco*, c. 66

L'altra danza 'prediletta' dal pubblico capitolino sembra essere la sarabanda, ricorrente in entrambe le sue accezioni, lenta e veloce, di norma proposte senza soluzione di continuità:

fig. 8: *Scipione*, c. 176

Anche il postludio del *Tirinto* reca, in seconda posizione, una sarabanda «ada[gio] quando replica presto», che ritorna tale e quale[210] in chiusura della *suite*; non è un caso che un espediente analogo interessi anche la sarabanda del I ballo dell'*Adalinda*, ma stavolta ad esser ripresa è soltanto la 1ª parte della danza, ripetuta per ben 4 volte in chiusura, a fronte, invece di due presentazioni letterali del balletto d'apertura[211]. La circostanza che molti manoscritti preferiscano riscrivere una o entrambe le sezioni più volte, anziché incamerarle all'interno dei consueti segni di ritornello, fornisce più di un indizio per comprendere quale fosse la reale distribuzione del materiale musicale all'interno di ogni singolo numero, e quindi quale potesse essere approssimativamente la durata di ogni ballo: tornando al citato balletto dell'*Adalinda*, questo risulta articolato in 3 ripetizioni della 1ª parte seguite da 2 ripetizioni della 2ª, una struttura che non viene assolutamente intaccata nella riproposizione del brano dopo la

[210] Solo nella parte del b. c. è riscontrabile qualche minima differenza, che non pregiudica però l'identità dell'armonia (cfr. cc. 171-171v).
[211] La teoria completa di movimenti risulta pertanto essere la seguente: balletto – sarabanda – balletto – sarabanda (abbrev.), cfr. *Adalinda*, cc. 49-50.

sarabanda, e che si ritrova, come s'è visto, anche nel balletto di demoni del *Lisimaco* e nel balletto di Ninfe della *Donna ancora è fedele* (cc. 141v-143v), in cui, addirittura, l'intero pezzo è riproposto alla fine da capo a fondo, ma stavolta senza alcuna ipertrofia della sezione iniziale[212]. Ad ogni modo, quand'anche il testo musicale sia riportato una sola volta, sopperiscono le didascalie che, a parte quelle un po' sibilline dei primi drammi[213], sono così precise da segnalare addirittura l'eccezionale evenienza di un balletto da eseguirsi «una volta per parte» (*Scipione*, cc. 105v-106). In ogni caso, come sempre le ragioni non risiedono tanto nell'obbedienza ad una qualche forma di imperativo estetico-formale, quanto piuttosto nella necessità di adattare l'esistente alle concrete esigenze della messinscena:

> Quando sarà finito il Balletto, da capo alla Sarabanda due altre volte, e poi il Balletto un'altra volta, e poi da capo alla Sarabanda fino che dura di saltare al cavallo[214].

Dal punto di vista della struttura interna, un esempio che spicca è quello del cosmopolita ballo di schiavi che precede la sarabanda posta in chiusura dell'atto II dello *Scipione*:

[212] Distinguendo con le lettere A e B ciascuna sezione della danza, lo schema che ne risulta è il seguente: AAA – BB – AA – BB (non si riscontra, in questo come altri ess., alcuna variante tra un giro e l'altro); seguendo la stessa convenzione, il II atto della stessa opera si chiude con un «Ballo della lotta» così articolato: AA – BB' – AB, e lo stesso dicasi del balletto I dell'*Onestà*.
[213] «[…] e si replica sempre», *Girello*, c. 90; «si replica da capo», *Empio*, c. 174; «si replica tre volte in tutto […] da capo il P.° soggetto», *Scipione*, cc. 105v-106.
[214] *Novello Giasone*, c. 102v.

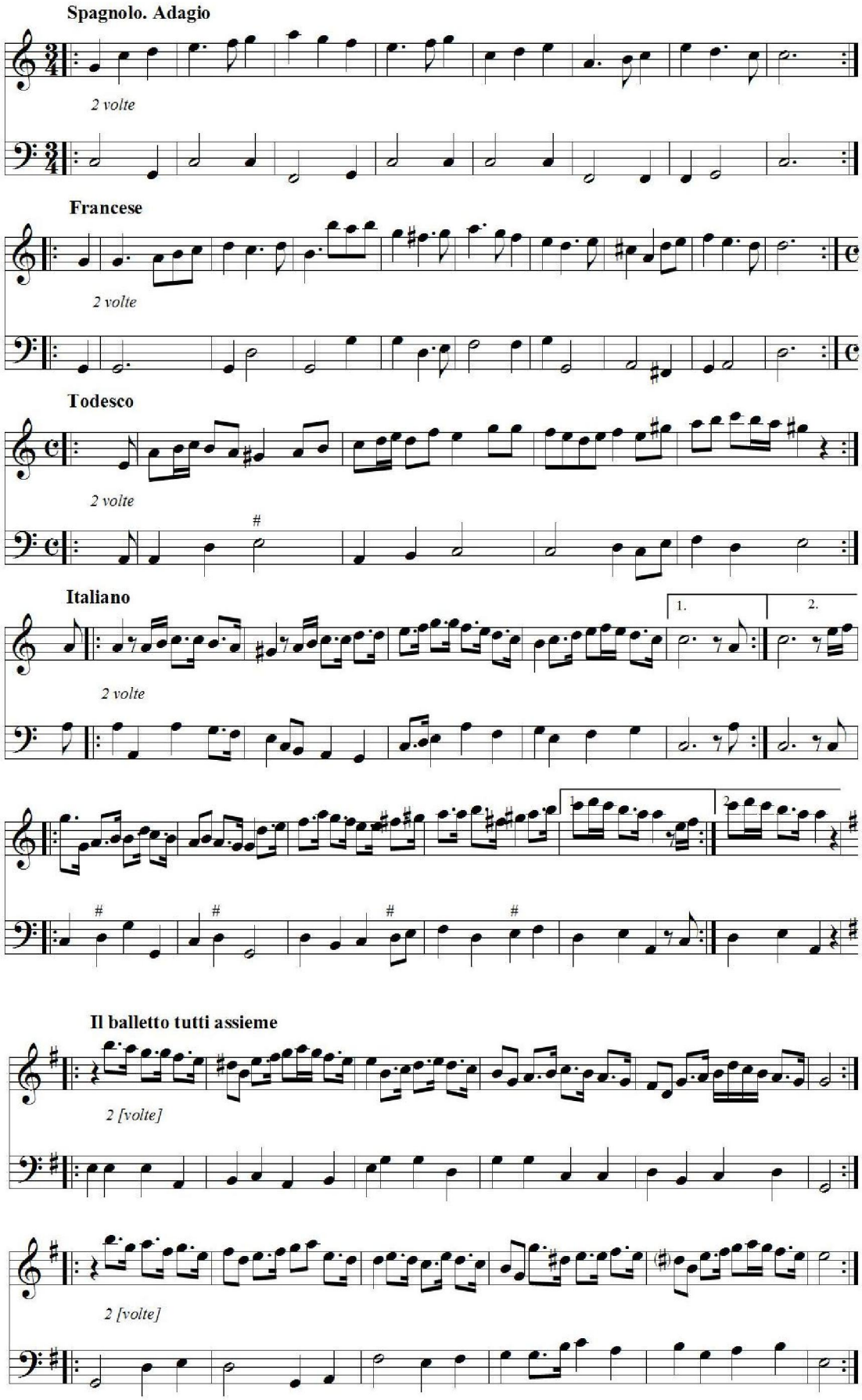
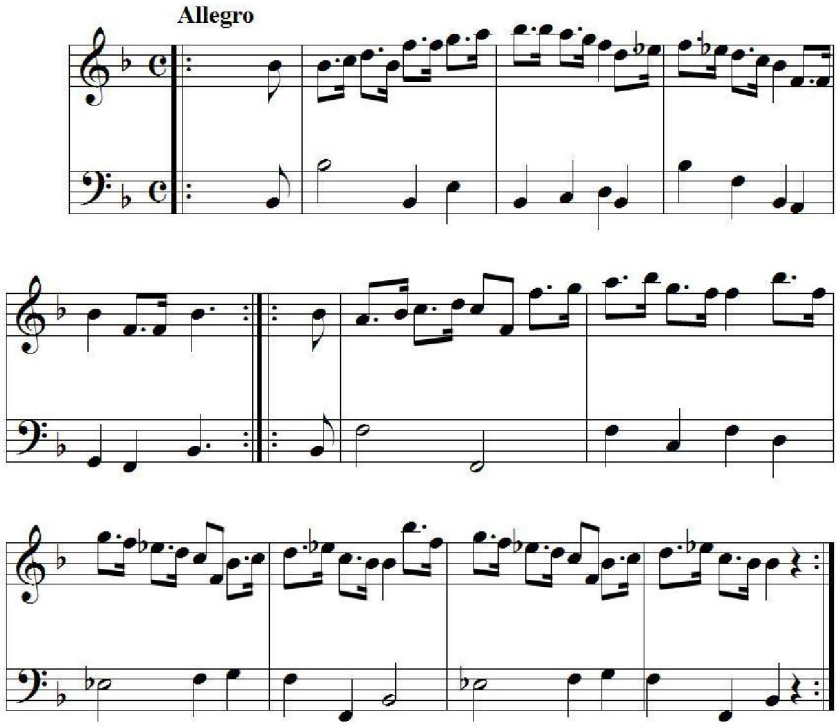
fig. 9: *Scipione*, cc. 175-175v

Se si guarda alla fraseologia, poi, si nota come la simmetria del modello articolato in 8+8 (o 4+4) misure, non sia l'unico possibile, specie nel primo quinquennio: le ultime danze testé proposte sono divise in 5+5 misure, il balletto dei ciclopi dello *Scipione* è in 9+9, mentre i rapidi brani che chiudono il II atto dei drammi colonnesi sono scritti in 2+2. Ancora più interessante è rilevare, però, quanto spesso, e in quale maniera, si decida di frangere questa regolarità. L'espediente più semplice è quello di proporre, in appendice alla seconda sezione del brano[215], una breve coda recante la ripetizione dell'ultima frase musicale, un vezzo che si ritrova spesso nel repertorio clavicembalistico francese di quegli anni sotto il nome di *petite reprise*:

fig. 10: *Empio*, cc. 173v-174

Accanto a questa eventualità si pone, naturalmente, il caso di brani concepiti *ab origine* in due parti di dimensioni differenti[216]: all'interno di un ventaglio di soluzioni senz'altro più variegato, in cui tuttavia la 2ª frazione risulta essere sempre la più estesa, il balletto in 5+7 misure si impone all'attenzione per la sua ricorrenza in più titoli[217].

Scendendo ancora più nel dettaglio, e concludendo, è chiaro come i principi di duplicazione e ripetizione agiscano anche nel contesto della singola sezione, nell'intento di proporre una musica che,

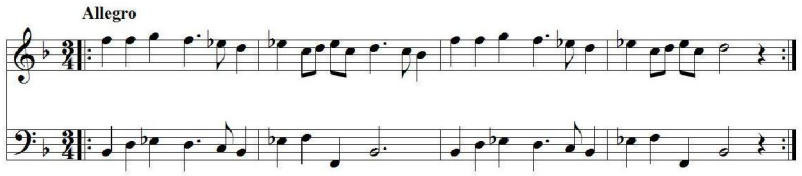
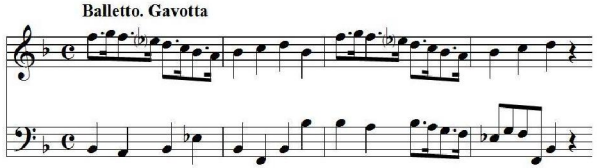
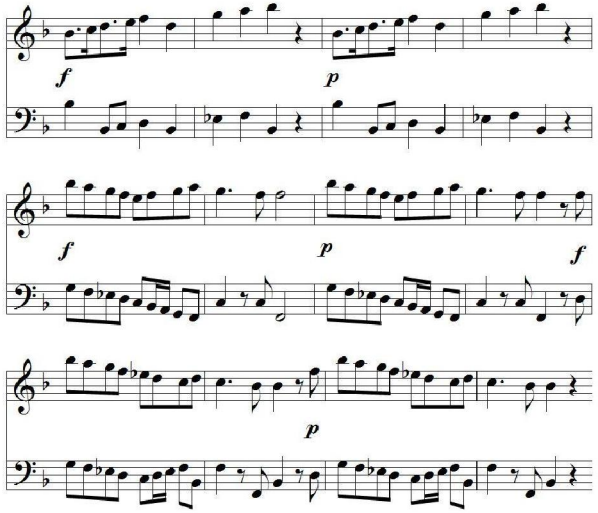
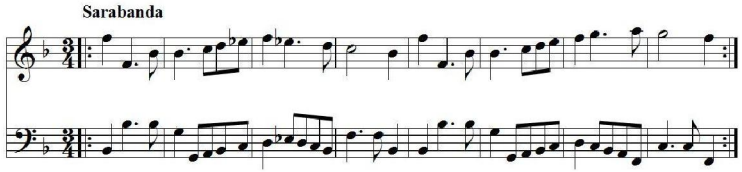
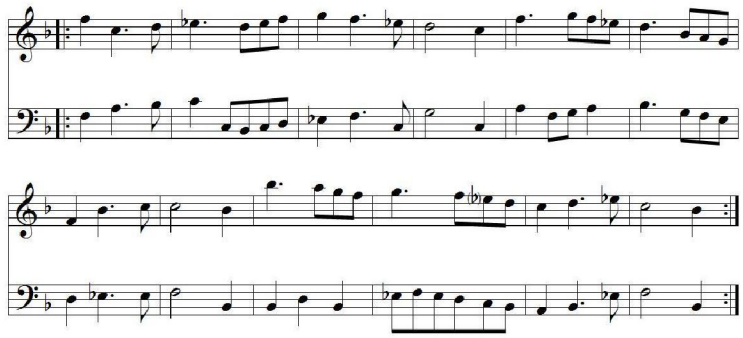
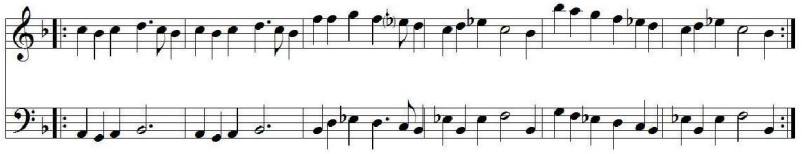
[215] Nella cit. giga dell'*Alcasta* questo procedimento riguarda la 1ª sezione del pezzo; nel ballo della lotta, invece, le 2 miss. si inseriscono, quasi in forma di eco, a puntualizzare la conclusione del brano (*Donna*, c. 72) prima della sua definitiva ed integrale ripetizione.

[216] Si è data per scontata, finora, la strutturazione bipartita delle danze: in effetti, però, c'è almeno un es. in cui questa non sia osservata, e si tratta, probabilmente non a caso, della scimmiesca giga sognata da Eudemo, dipanantesi in ben 3 sezioni di 15, 13 e 16 miss. ciascuna.

[217] Cfr. *Adalinda*, cc. 49-50; *Donna*, cc. 141v-143v; *Onestà*, pp. 188-90; *Lisimaco*, c. 66.

nella sua schematica prevedibilità, si presenti idonea a suggerire, accogliere, sostenere la coreografia. Tra i tanti esempi papabili, il ballo finale dell'*Adalinda* è probabilmente quello in cui praticità e ridondanza raggiungono un livello 'estremo', informando la composizione di tutte le danze della serie secondo la sovrapposizione di moduli di 2 o 4 misure quasi del tutto identici:

tab. 6: *Adalinda*, balli conclusivi, cc. 112v-114

	A	B
1. Balletto Gavotta	5 ripetizioni di [2x2 miss.], alternativamente ***p*** e ***f***	2 ripetizioni di [(2x2 miss.) + (2x2 miss.) + (2x2 miss.)]
2. Sarabanda	2 ripetizioni di [2 miss. + 2 miss.]	2 ripetizioni di [4 miss. + 4 miss. + 4 miss.]
3. Allegro	 2 ripetizioni di [2x2 miss.]	2 ripetizioni di [(2x1 mis.) + (2x2 miss.)]

Conclusioni

La lettura di tutte le fonti librettistiche e musicali superstiti del periodo considerato restituisce un quadro eterogeneo ma comunque dotato di una certa coerenza interna. A differenza dell'apparente uniformità propria dei titoli delle stagioni dei Barberini, nel ventennio che precede la breve primavera ottoboniana l'esperienza melodrammatica romana è riconducibile a quattro filoni ben distinti: il dramma per musica d'ascendente veneziano (d'importazione e non), il dramma musicale burlesco (tributario, ma non troppo, degli antecedenti fiorentini), il dramma pastorale per musica (pallido ricordo delle «favole» degli esordi), e la commedia in musica d'ispirazione iberica ma di tradizione squisitamente locale, un derivato spurio di opere degli anni '50 come *Dal male il bene* e *L'armi e gli amori*. In un contesto siffatto, è evidente quanto sia impossibile, e oltremodo sterile, affannarsi a ricercare i connotati del 'dramma per musica romano' *tout court*, ma è senz'altro più significativo, e foriero di ulteriori approfondimenti, trarre diversi *identikit* dal repertorio in questione, con l'avvertenza di non considerarne l'uno più genuino dell'altro, ma di vederli, tutti insieme, quale la multiforme manifestazione di uno stesso fenomeno.

Queste considerazioni, rilevanti principalmente sul versante poetico e drammaturgico, si intersecano tuttavia con alcune tendenze immanenti alla produzione autoctona ed emergenti (in termini di aggiunta o sottrazione) tanto negli adattamenti dei titoli d'importazione quanto nelle riprese di drammi locali al di fuori della cerchia capitolina. L'argomento di matrice storico-romana, ad esempio, risulta avere meno *appeal* sulle rive del Tevere di quanto non ne abbia a Venezia, probabilmente perché la piccola nobiltà cittadina si immedesima più nelle beghe sentimentali di dame e cavalieri che in quelle degli antichi avi imperatori. La presenza di interlocutori comici segue una parabola che concentra in pochissimi anni il percorso evolutivo vissuto dai drammi mercenari in laguna: alla sistematica aggiunta ed appesantimento della condotta dei buffi nelle prime opere d'importazione segue infatti una progressiva diminuzione e 'raffreddamento' degli stessi nel corso degli anni '80, parallelamente alla crescente presenza, tra gli interlocutori ridicoli, di un soprano impersonato da un putto impertinente. I prologhi e gli intermedi (soprannaturali, comici o dichiaratamente popolani) che si affastellano tra un titolo e l'altro testimoniano dell'atteggiamento un po' *retrò* dell'opera romana, ma anche queste ricorrenze sono destinate a scemare di numero e, salvo poche eccezioni, ridursi di dimensioni, salvaguardando comunque la funzione prodromica ai balli.

Un altro aspetto comune, senz'altro il più importante, è la sostanziale omogeneità che si riscontra in merito al rivestimento sonoro dei drammi: a conti fatti, nessuna delle accennate categorie è correlata all'esistenza di uno stile musicale esclusivo ed individuabile con chiarezza. Il fatto non sorprende più di tanto, considerando come il nuovo corso del melodramma in città sia gestito, almeno all'inizio, da una compagine di artefici sostanzialmente stabile, per lo più proveniente dalla vicina Toscana; all'avvicendarsi dei protagonisti non corrisponde tuttavia una significativa evoluzione stilistica, almeno fino all'avvento di Alessandro Scarlatti. Non passano di certo inosservati, agli occhi dei colleghi, la naturalezza con cui il giovane compositore renda il contenuto affettivo di ogni frase con

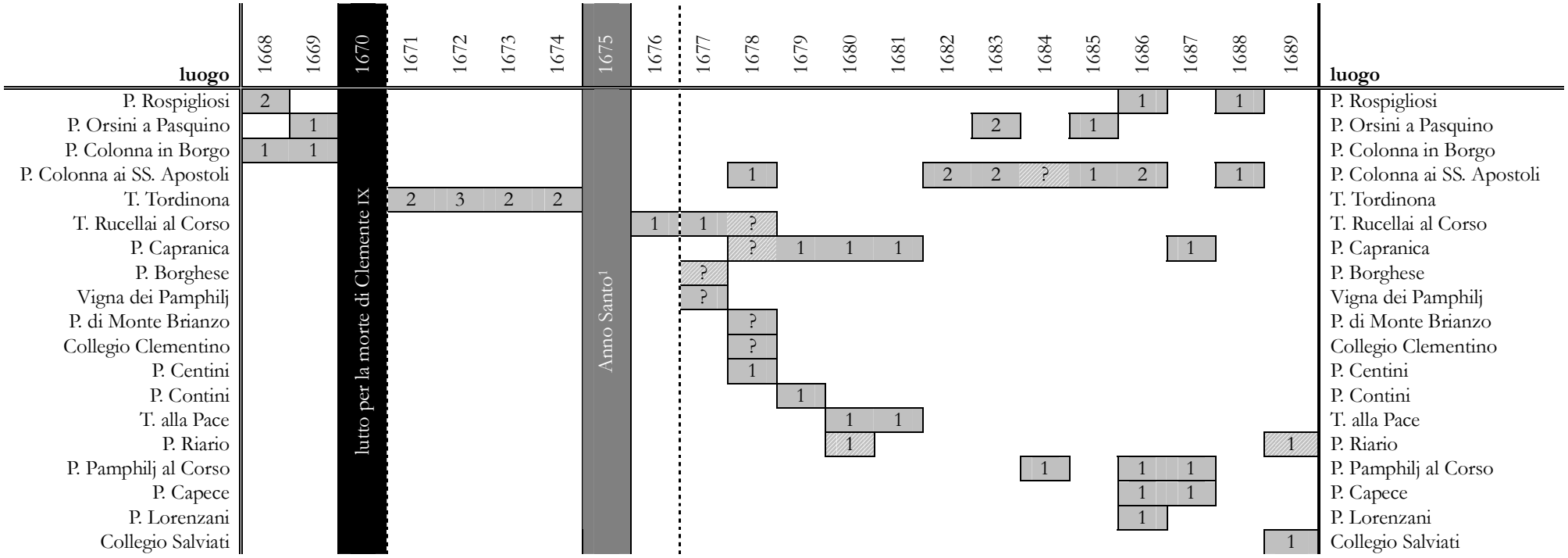
l'imprescindibile ausilio di un sostegno strumentale mai così ricco e flessibile fino ad allora. Non è un caso, pertanto, che le opere di Pasquini più elaborate sul versante dell'accompagnamento compaiano proprio a ridosso dello strepitoso successo degli *Equivoci* nel 1679, e che in alcuni titoli dell'ultimo decennio del secolo autori come Lulier o De Luca dimostrino una sostanziale adesione a tale maniera compositiva. Non si tratta di un'evoluzione generalizzata, né tantomeno di una sorta filiazione scolastica, da maestro ad allievo: negli ultimi titoli degli anni '80 il sostegno alle voci sembra di nuovo improntato a principi di snellezza e meccanica ripetitività, di modo che le evoluzioni canore degli interpreti possano risaltare senza impacci di sorta, ma l'esiguità di fonti musicali conservate impedisce di dare una conferma scientifica a questa impressione.

In quegli anni, d'altronde, l'ambientazione piccolo-cortigiana delle commedie per musica, rivelatrice della diffusa autoreferenzialità della committenza capitolina, comincia finalmente ad essere squarciata dai frequenti sguardi all'esterno che solo un mecenate interessato come il Colonna ha il coraggio di compiere: dopo aver frequentato e finanziato diverse produzioni lagunari degli anni '60, e averne promosso la ripresa nel teatro pubblico o presso il suo palazzo, il Contestabile si fa inconsapevole regista di un processo che innerva lentamente la produzione cittadina di stilemi in parte lontani da quelli mutuati dalla tradizione rospigliosiana, determinando, in ultima istanza, la perdita di quote di originalità e tipicità che, nella prima metà del secolo, avevano reso Roma una sorta di 'isola tra le isole' del neonato arcipelago dell'opera in musica.

Appendici

Appendice I: drammi per musica rappresentati a Roma (1668-89)

Il tabulato integra i dati raccolti nelle tabb. 1 e 2 del § 1.2, allo scopo di quantificare dal punto di vista numerico la produzione di *nuovi* drammi per musica in senso lato, e nella sola città di Roma, distribuendola per anno e luogo di rappresentazione. Dell'elenco fanno parte anche le riprese di titoli veneziani (come, ad esempio quasi tutti i drammi del Tordinona), in quanto, di fatto, trattasi di nuove produzioni cittadine; diversamente, la commedia di Flavio Orsini del 1668, *La prosperità d'Elio Seiano* data a palazzo Colonna nel '76, l'*Eliogabalo* e il *Giasone* allestiti con burattini da Filippo Acciaioli ('76 e '78) e le recite del Collegio Ghislieri nel '69 e del Clementino di dieci anni dopo, essendo repliche di spettacoli già apparsi in città, anche se non nella stessa stagione, sono stati espunti dalla lista, così come alcuni lavori *sui generis* di minori dimensioni, spesso rappresentati collateralmente ad altri eventi (cfr. § 2.2.5). I numeri tra i riquadri riportano l'entità della produzione per singola stagione: il «?» riguarda opere di cui è sconosciuto il titolo, ma il cui allestimento nel luogo indicato può affermarsi con un buon margine di probabilità; lo sfondo rigato, invece, segnala l'incertezza della rappresentazione, mentre il tratteggio divide i diversi pontificati..



[1] Nel 1675, nonostante il divieto papale, si recitò al Clementino (POVOLEDO, *Aspetti*, p. 204) e si ebbero anche le consuete commedie di carnevale presso la residenza dei Colonna ai SS. Apostoli (TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 129-30); tra gli eventi musicali di quell'anno si segnalano i cicli di oratori quaresimali dati a S. Giovanni dei Fiorentini (CASIMIRI, *Oratorij*, pp. 157 e ss.), S. Maria di Loreto (MORELLI, *La virtù*, p. 38) e a S. Spirito in Saxia (MORELLI, *La musica a Roma*, pp. 125-6).

Appendice II: interlocutori e ruoli

Legenda: le etichette dei ruoli sono conformi a quanto esplicato al § 2.4, con l'unica aggiunta dei 'putti', segnalati da un bordo zigrinato; tutti gli interlocutori sono citt. con l'iniziale del nome, in Maiuscolo, seguita dall'indicazione del registro vocale, se noto, in minuscolo: i popolani, o gli esponenti di arti e mestieri, sono riassunti nei prologhi sotto il loro numero complessivo, mentre in *corsivo* sono evidenziate le personificazioni allegoriche. Dal prospetto sono esclusi gli stessi titoli già segnalati al § 1.3, mentre sono stati presi in considerazione prologhi ed intermezzi anche se tramandati da mss. diversi dalla partitura dell'opera, purché riconducibili all'allestimento romano; in assenza di fonti musicali complete, si è preferito rinunciare ad attingere alle singole arie, contenute in questa o quella silloge, in quanto, una volta svincolate dal contesto originario, potrebbero esser state oggetto di trasposizioni di registro difficilmente verificabili.

anno	titolo	tipo	Prologo	*1. donna*	*1. uomo*	*personaggio-cerniera*	*2. donna*	*2. uomo*	*1. vecchio*	*2. vecchio*	*serva, nutrice*	*servo/a, giardiniere*	*amico, paggio*	*cortigiano, soldato*	*1. antagonista*	*1. consigliere, soldato*	*2. consigliere, soldato*	*3. consigliere, soldato*	*1. divinità*	*2. divinità*	*3. divinità*
68	*Girello*	DMB	Vs It Pb Ps	Ds	Ms		Es	Ot			Pt	Gb		Tt		Ot	Fb		Mb		
68	*Amante inimica*	DM		A	C		A	O	O		E	L	E			A					
69	*Empio*[2]	DM		Is	Cs	As	As	Ab			Dt	Bb	Nb			Ct	Tt		Db	Ps	Cb
72	*Tirinto*	FDM	9	Ls	Tt		Rm	Ca	Fb	Sb	La										
?	*Forza d'amore*	DPM		Fs		Sb	Ns														
73	*Alcasta*	DM		As	As		Is	La	Et		Ga		Vt	Vs		Fb	Ct		Ds		
73	*Adalinda*	FDM	6	As	It		Ls	Ds	Aa	St	At			Gt							
76	*Donna fedele*	CM	Ma	Fs	At		Ls	Rt			Fa	Sb									
77	*Trespolo*	DMB		As	Ct	Ta	Ds	Bs			St				Nt						
?	*Villeggiatura*	FDM		Ls	Ot		Ls	At	St			Fs									
79	*Equivoci*	DPM		Cs	Et		Ls	At													
80	*Honestà*	CM		Es	Rt		Ra	At	Gb			Bt	Ss								
80	*Idalma*	CM		Is	Lt		Im	Ca				Pb	Ds			At					
/	*Moro*	DM		Es	Fa		Ls	Ft			La		Fs			Rb					
81	*Tutto il mal*	CM		D	O		L	C	A		I	F									

[2] In questo titolo fanno una fugace apparizione anche il capitano della nave e due pastorelle (I,4), oltre all'«imbasciatore del Re di Corinto» Teleso (III,13).

anno	titolo	tipo	Prologo	1. donna	1. uomo	personaggio-cerniera	2. donna	2. uomo	1. vecchio	2. vecchio	serva, nutrice	servo/a, giardiniere	ruffiano, paggio	cortigiano, soldato	1. antagonista	1. consigliere, soldato	2. consigliere, soldato	3. consigliere, soldato	1. divinità	2. divinità	3. divinità
81	*Lisimaco*	DM		As	La		Fs	Ds	At	Cb	At			Cs		Ct					
81	*Chi tutto vol*	FDM		R	F	A	C	F			L	F									
81	*Dalla padella alla bragia*	FDM		Cm	Lt		Gb	Ca				Ts									
82	*Falso nel vero*	DM		A	S		C	A	C		E	D				Et					
82	*Chi è cagion del suo mal*	DMB		D	C	C					N		L								
83	*Arsate*	DM	P A	S	A		E	S			C		N	A		Et	Et	Et			
83	*Guerriera costante*	CM	M	Cs	Ot		Fs	Ab				Fb	Rs								
84	*Arianna*	DM		A	T		F	O			D	L				A			B		
85	*Più timore che danno*	DPM		L	R		C	E													
86	*Amor vince fortuna*	CM	A F	I	D		L		A		G										
86	*Antro*[3]	DPM	4	F	F		L	L				M									
86	*Chi meno ama*	DPM		R	F		D	A													
86	*Forza del sangue*	CM		E	A		O	C					V								
87	*Figlio delle selve*	CM		Es	Fs		Aa	Tt			Gt										
87	*Amore al punto*	CM		F	O		B	L			C		C								
88	*Amor, amicizia costanza*	CM		E	R	C[4]	C	R													
88	*Giochi troiani*	DM		C	C		E	P	P	N		T	S	F							
88	*Amante del suo nemico*	DM		R	D		A	E	E			B			S	A			O		
89	*Gelosa di sé stessa*	CM		I	E		C	B													

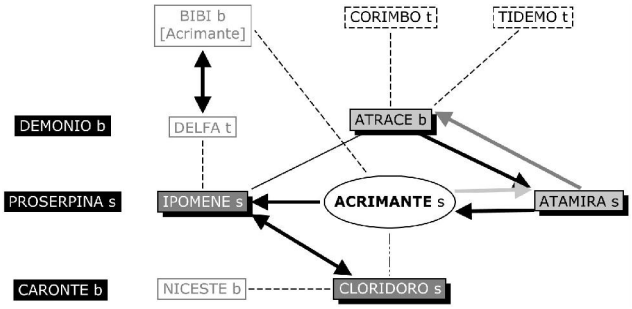
[3] La terza coppia di amanti, non riportata in tabella, è quella costituita da Fileno e Dorisca.
[4] Carà, «vecchio Turco padre di Celima innamorato di Ericlea».

Appendice III: relazioni sistemiche tra i personaggi

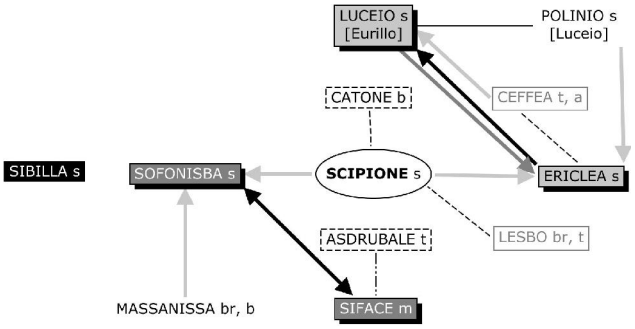
Le tabb. che seguono riportano l'analisi delle relazioni drammaturgiche esistenti tra i personaggi dei drammi oggetto di studio, secondo il sistema esplicato al § 2.4; dall'elenco sono espunti i titoli mai rappresentati e tutti i DPM, a causa dell'esiguità del numero degli interlocutori coinvolti, e della loro fissità tipologica. I drammi di produzione locale sono evidenziati in **grassetto**.

Drammi per musica (DM)

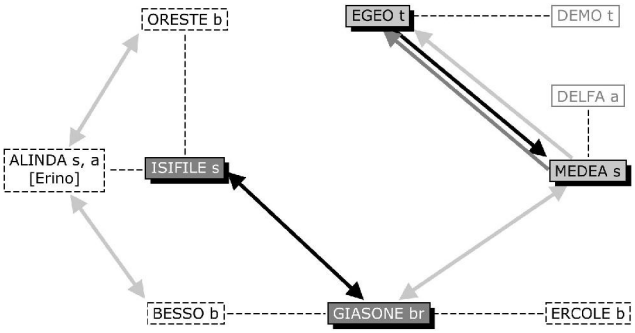
L'empio punito, 1669



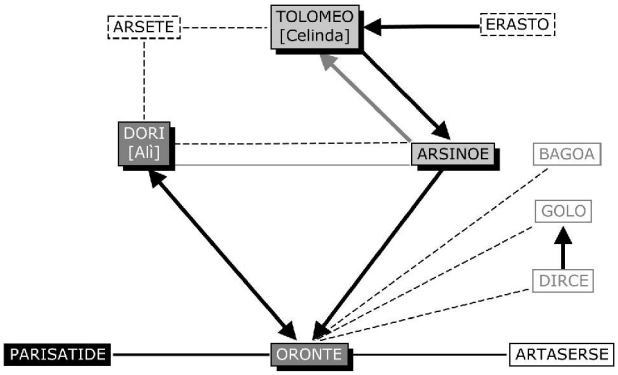
Scipione affricano, 1671



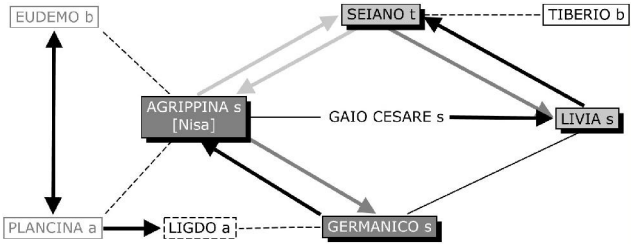
Novello Giasone, 1671



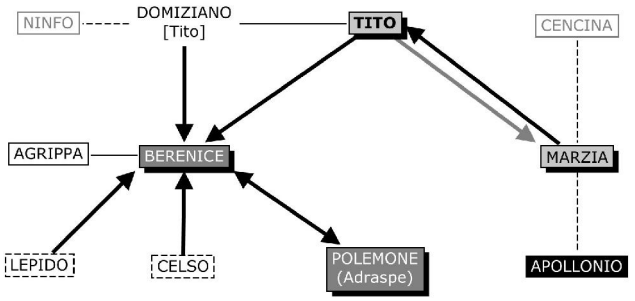
Dori, 1672



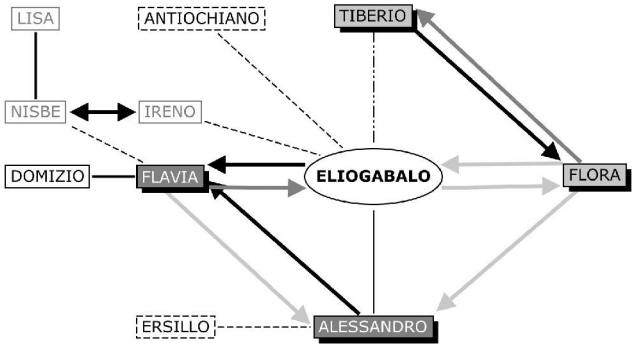
Prosperità di Elio Seiano, 1672



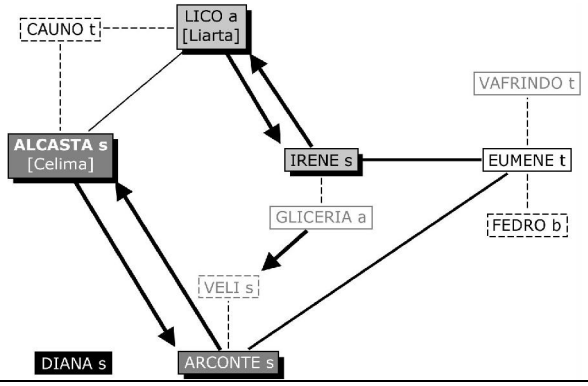
Tito, 1672



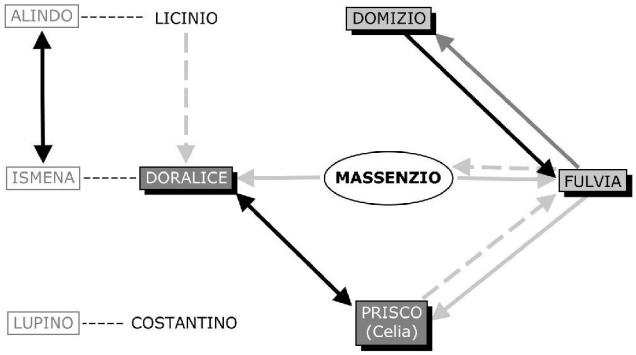
Eliogabalo, 1673



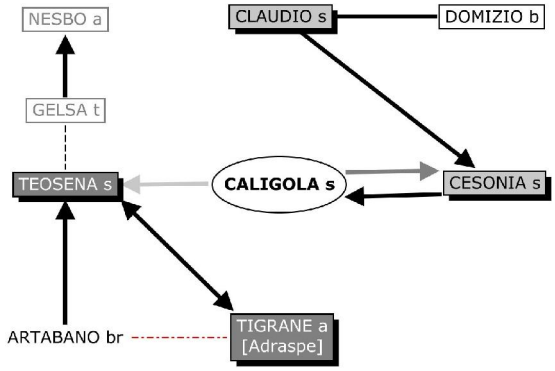
***Alcasta*, 1673**



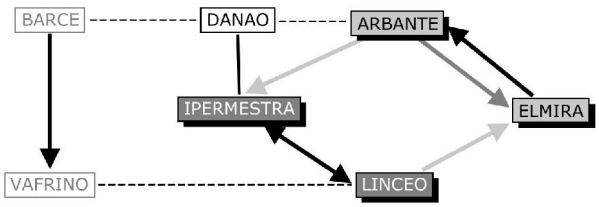
Massenzio, 1674



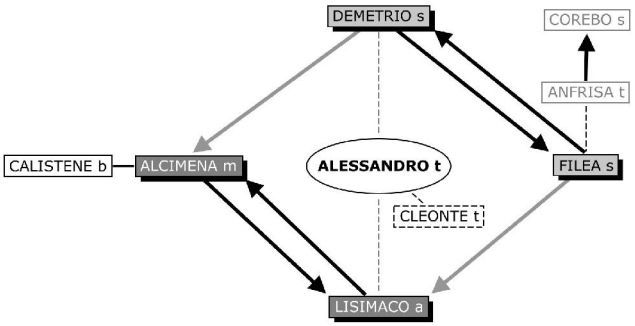
Caligola, 1674



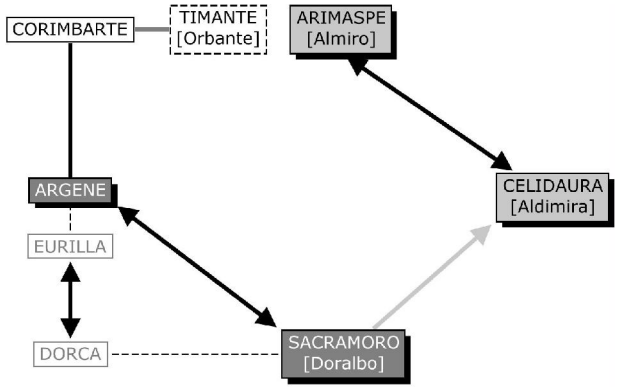
Dov'è amore, è pietà, 1679



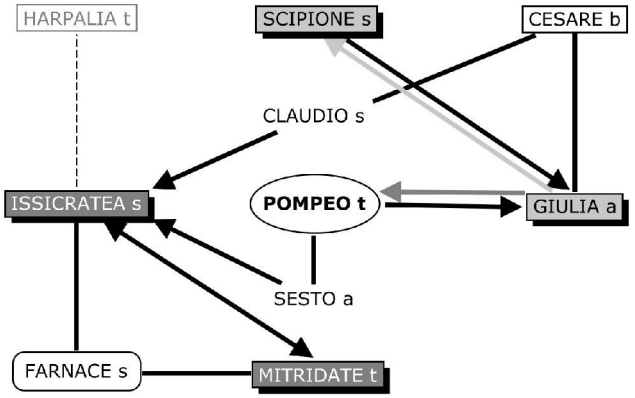
***Lisimaco*, 1681**



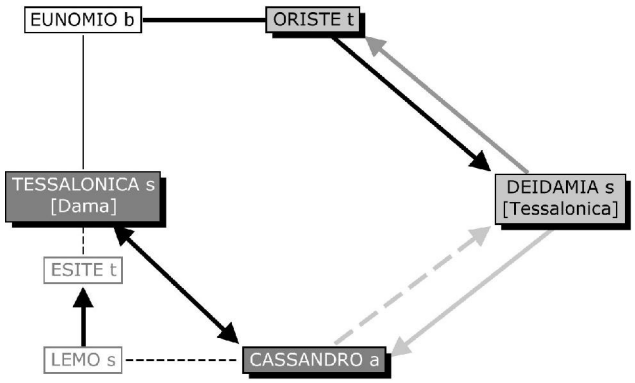
***Il falso nel vero*, 1682**



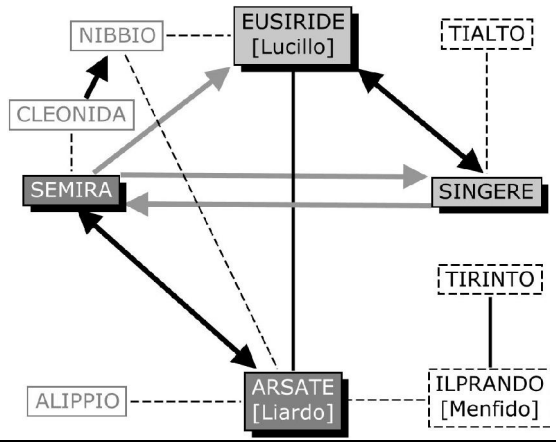
Pompeo, 1683



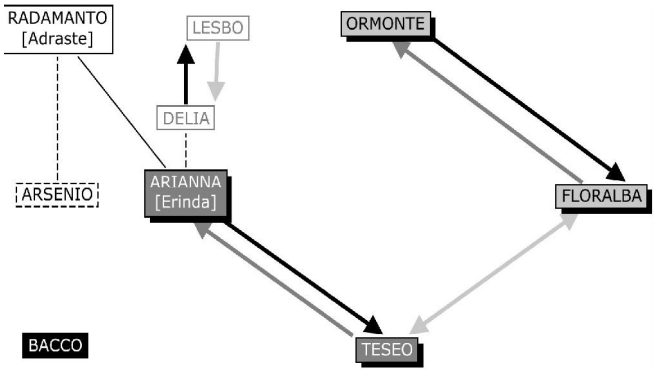
Tessalonica, 1683



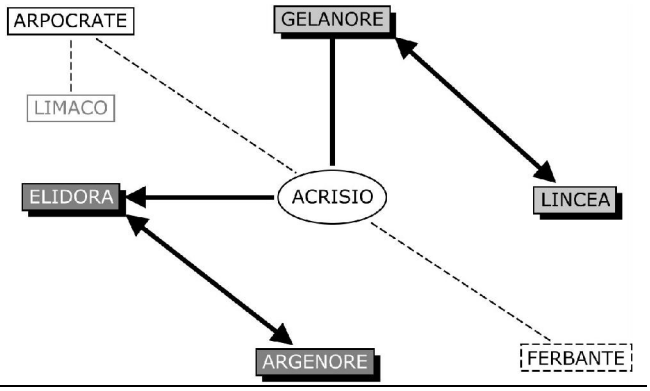
***Arsate*, 1683**



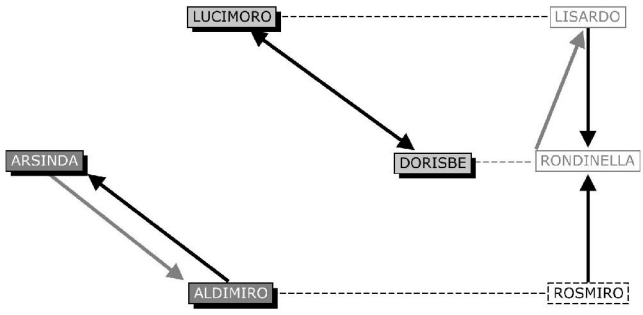
***Arianna*, 1685**



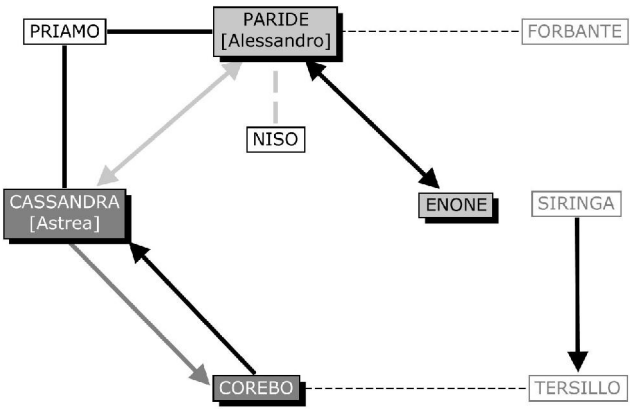
Arpocrate, 1686



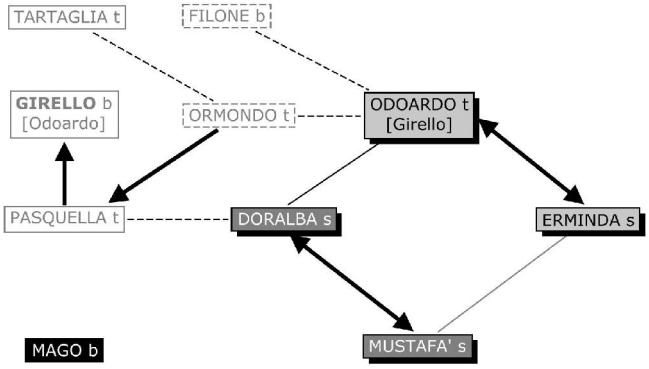
Aldimiro, 1688



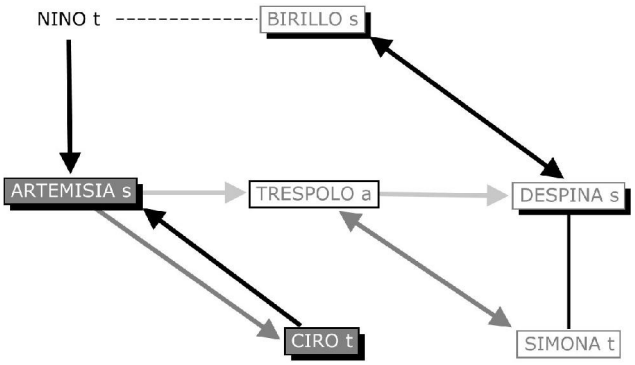
***Giochi troiani*, 1688**



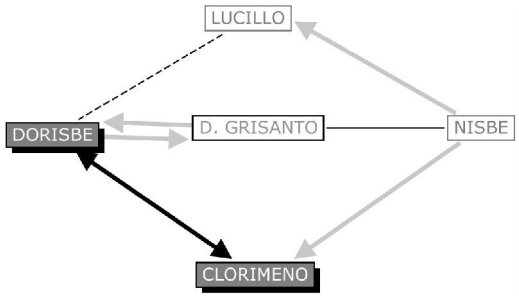
***Girello*, 1668**



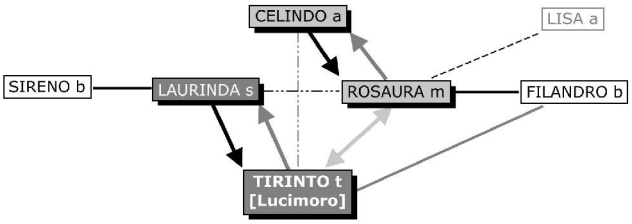
***Trespolo tutore*, 1677**



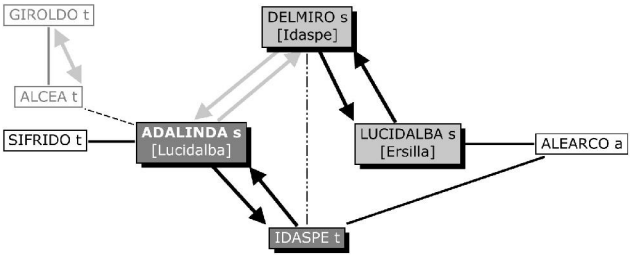
***Chi è cagion del suo mal*, 1682**



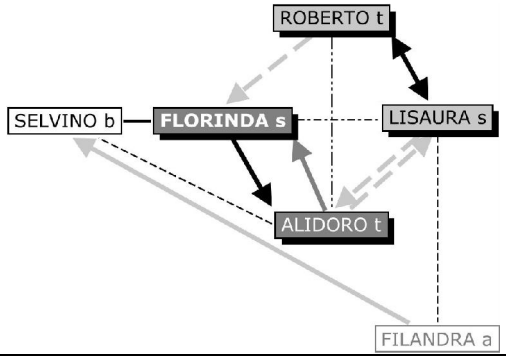
***Tirinto*, 1672**



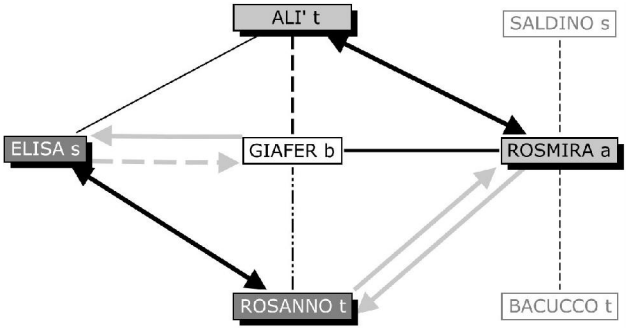
***Adalinda*, 1673**



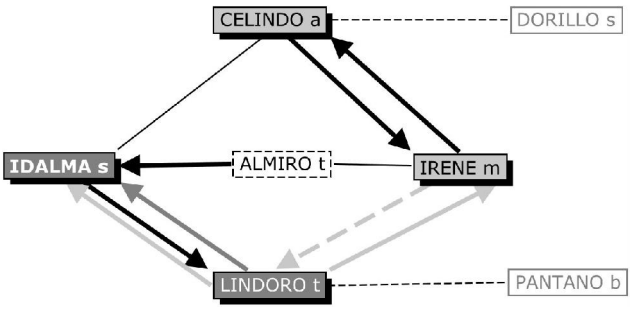
***Donna ancora è fedele*, 1676**



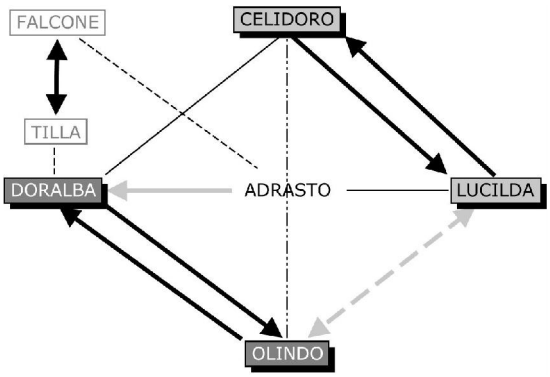
***Honestà negli amori*, 1680**



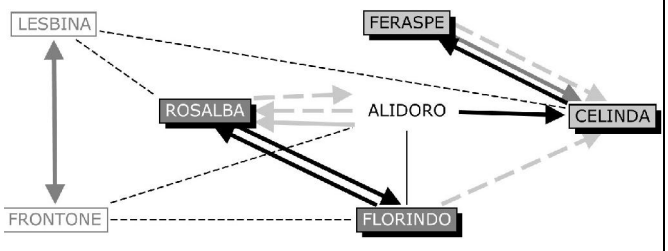
***Idalma*, 1680**



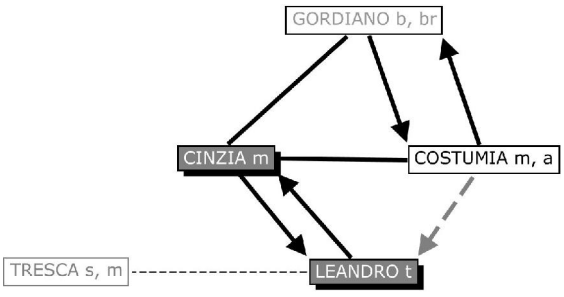
***Tutto il mal non vien per nuocere*, 1681**



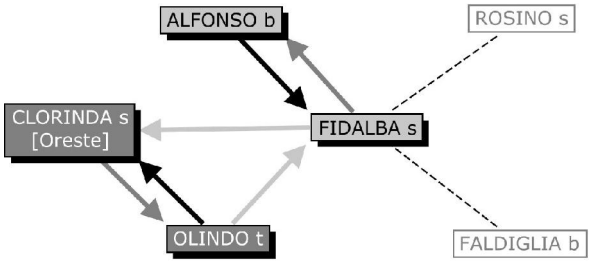
***Chi tutto vol*, 1681**



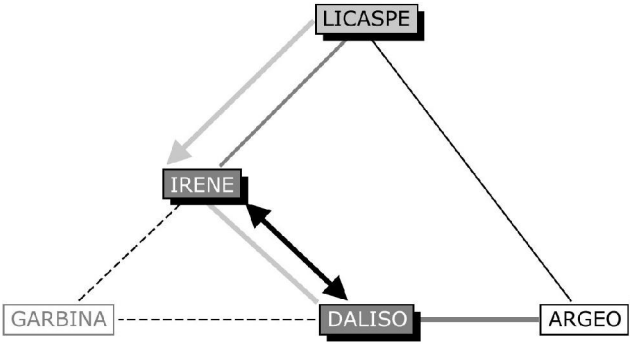
***Dalla padella alla bragia*, 1681**



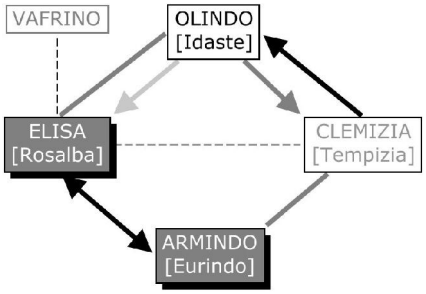
***Guerriera costante*, 1683**



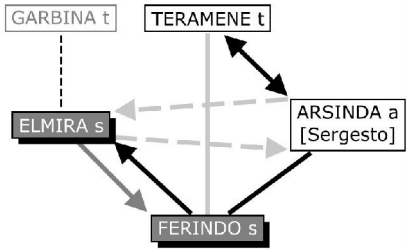
***Amor vince fortuna*, 1686**



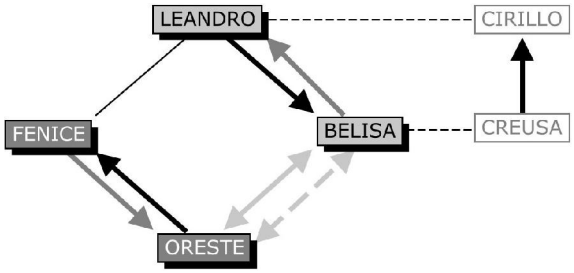
***Forza del sangue*, 1686**



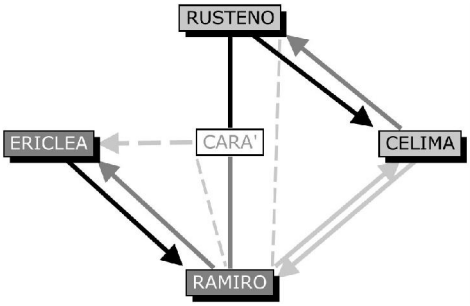
***Figlio delle selve*, 1687**



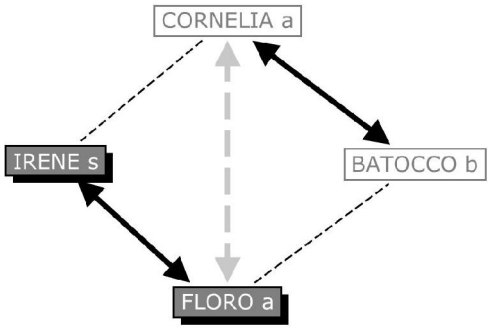
***Amore al punto*, 1687**



***Amore, amicizia e costanza*, 1688**



***Gelosa di sé stessa*, 1689**

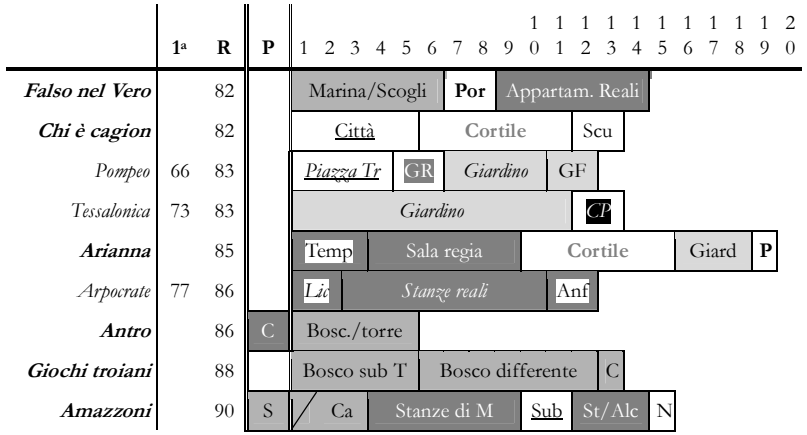


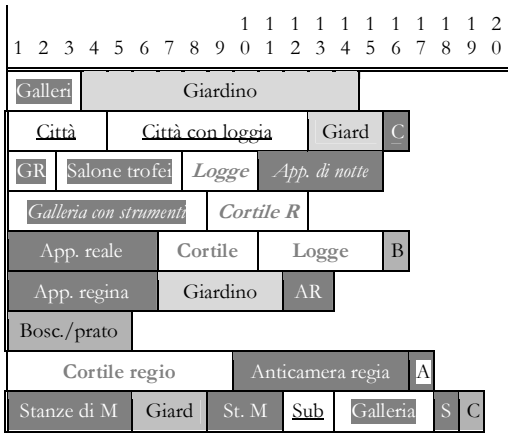
Appendice IV: mutazioni e apparati presso il teatro Colonna a SS. Apostoli (1682-90)

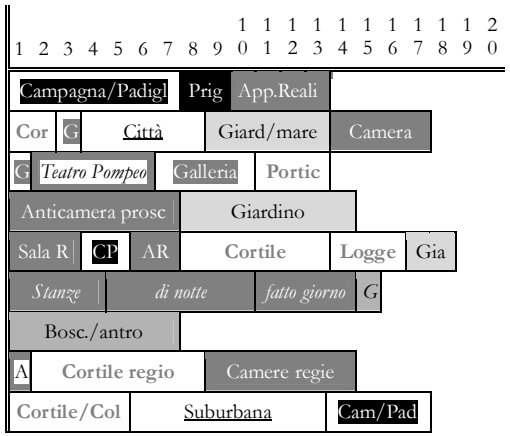
Le informazioni in merito alla veste scenografica degli spettacoli colonnesi sono dedotte dai libretti: ogni riferimento alle riprese è evidenziato in *corsivo*, a meno che non vi sia una qualche innovazione scenografica rispetto all'originale; i titoli originali sono indicati in **grassetto**.

Scenografie: marittime/boscherecce | **portuali** | militari | cittadine | Templi/Anfiteatri | giardini | cortili/logge | gallerie/saloni | stanze | prigione | varie

(in *corsivo* i titoli d'importazione, e i relativi apparati mutuati dagli archetipi)

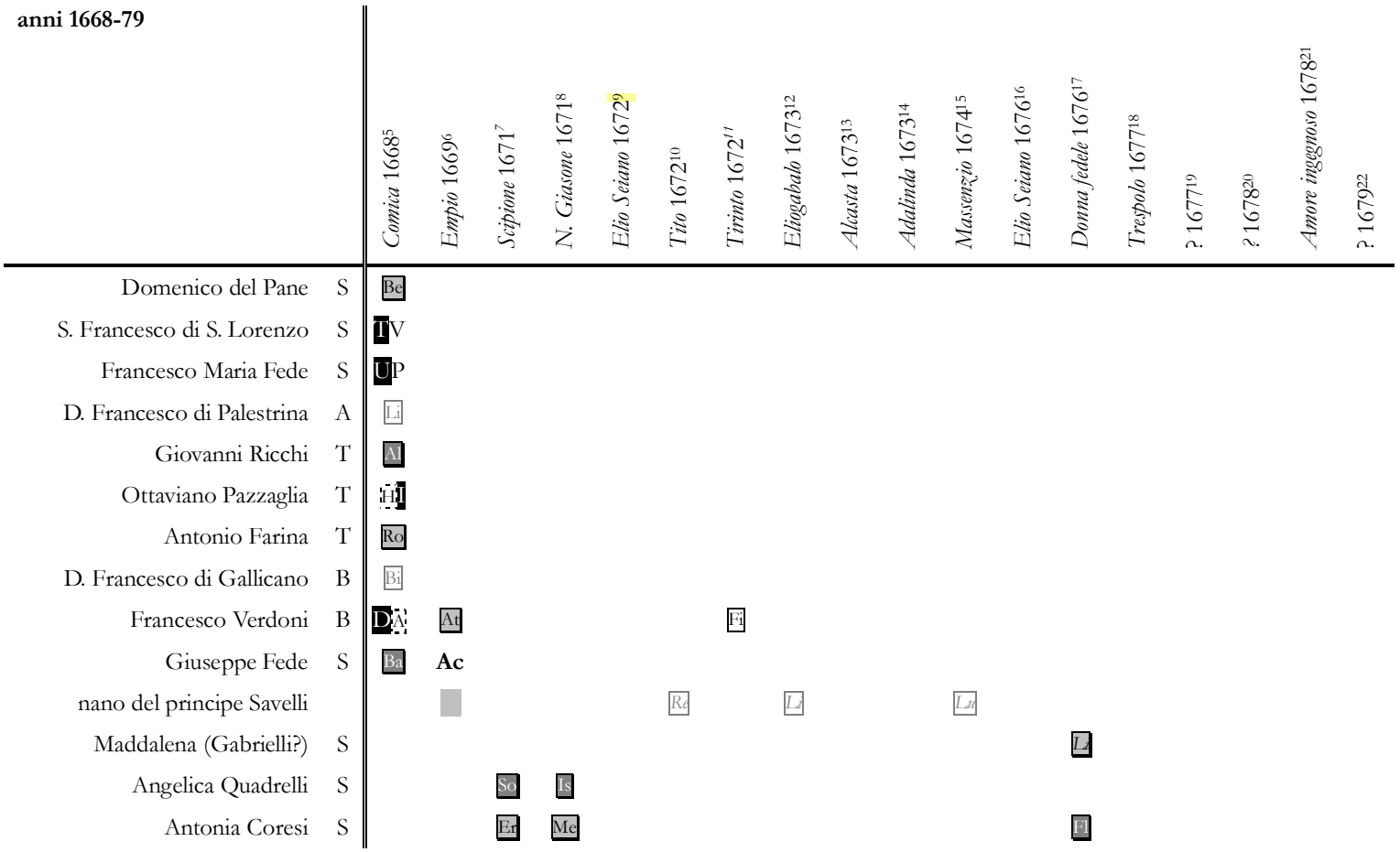






Appendice V: cantanti

Nelle pp. che seguono si riporta in un quadro organico la presenza dei musici nei *cast* di alcune delle opere oggetto di studio, le uniche di cui sia pervenuta qualche informazione in merito. Nel caso in cui la presenza di un interprete possa darsi per certa è stata annotata la parte iniziale del nome del relativo personaggio collegandola al sistema dei ruoli di cui si è parlato al § 2.4; in assenza di esplicita attribuzione, il nome dell'interlocutore più probabile (per tipologia o tessitura) è stato scritto in *corsivo*, mentre nel caso in cui non ci siano sufficienti indizi si è optato per l'indicazione anonima ; con *?* si è segnalato invece il possibile coinvolgimento del cantante solo quando questa considerazione sia frutto di supposizione. La disposizione non alfabetica dei nomi nell'elenco segue il criterio di raggruppare il più possibile gli interpreti di uno stesso dramma, in maniera che dal tabulato emerga, in un unico colpo d'occhio, la consistenza delle compagnie di canto, seppur incomplete.



[5] CILIBERTI, *Antonio,* p. 507.
[6] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 105-6; MORELLI, ARNALDO, «Melani, Alessandro», *DBI*; MURATA, *Il carnevale*, p. 95.
[7] CAMETTI, *Il teatro*, p. 324, e USULA, *Giasone*, p. LVIII.
[8] CAMETTI, *Il teatro*, p. 329; cfr. anche USULA, *Giasone*, pp. LIV – LVIII.
[9] BROWN, *Con nuove arie*, p. 263; non mancano dubbi, invece, in merito alla contestuale assegnazione alla Passarelli anche del ruolo di Tolomeo/Celinda nella *Dori* capitolina dello stesso anno.
[10] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 123-4.
[11] LEFEVRE, *Il «Tirinto»*, p. 264, cit. in MORELLI, *La virtù*, p. 120.
[12] ADEMOLLO, *I teatri,* pp. 139-41.
[13] Part. in **D**-MÜs, Hs. 3000.
[14] Cfr. gli Atti dell'Accademia degli Sfaccendati (**I**-Rvat, Vat. lat. 14137).
[15] Lettera del 3.I.74 dell'agente modenese in Roma (**I**-MOas, rip. in CAMETTI, *Il teatro*, p. 340).
[16] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 130-3.
[17] MORELLI, *La virtù*, p. 43.
[18] La presenza di Beatucci in questa produzione si suppone in virtù del suo ruolo di impresario, così come per la ripresa napoletana del 1679 presso il S. Bartolomeo.
[19] Si tratta della commedia recitata alla vigna dei Pamphilj presso Porta Pia (vedi § 1.2, tab. 1): cfr. DELLA LIBERA, LUCA, «Grossi, Giovanni Francesco, detto Siface», *DBI*.
[20] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 141-2.
[21] LINDGREN & SCHMIDT, pp. 194-5.
[22] ADEMOLLO, *I teatri*, p. 157.

anni 1668-79

		Comica 1668[5]	*Empio* 1669[6]	*Scipione* 1671[7]	*N. Giasone* 1671[8]	*Elio Seiano* 1672[9]	*Tito* 1672[10]	*Tirinto* 1672[11]	*Eliogabalo* 1673[12]	*Alcasta* 1673[13]	*Adalinda* 1673[14]	*Massenzio* 1674[15]	*Elio Seiano* 1676[16]	*Donna fedele* 1676[17]	*Trespolo* 1677[18]	? 1677[19]	? 1678[20]	*Amore ingegnoso* 1678[21]	? 1679[22]
Nicola Coresi	T			As	*G*						Gi								
Alessandro Fedeli	A							La											
Giovanni A. Ceva	B							Si											
Carlo A. Lonati 'Gobbo'	T			Le	De				*Ir*	Va		?							
Giovanni F. Grossi 'Siface'	A			Si				Ro	?	Li									
Giuseppe M. Donati 'Baviera'	S			?					?	Ar									
Pietro S. Garghetti	T							Ti		Eu									
Caterina A. Botteghi 'La 120'	S								?	Al									
Elena Passarelli	S					La	Ma			Ir									
Sebastiano Cecchi	S									Ve									
Angelo Cocchi	T									Ca									
Antonio Salina	B									Fe									
Lorenzo Beatucci	A							Li		Gl	Al				*Tr*				
Giacomo Campalucci	A							Ce			*Le*								
Giuseppe Vecchi	S										De								
Giovanni M. Leopardi	T										Id								
D. Giovanni di Facchinetti	T										Al								
Parmigianino	S										*Ad*								
Innocenzo Fede	T										Sy								
Giovanni B. Vulpio	S			?															
Antonio Rivani 'Ciccolino'	S			?															
Margherita Pio									?										
Tiepoli									?										
Lessandrini 'Mosca nera'									?										
Anna R. Carusi	S												Ag						
Margherita Carusi													Po						
Alessandro Coppoli													Mu						
Pietro Paolo Martinetti	S																	Lu	
Michele Fregiotti	T														?				

anni 1680-89

		Tutto il mal 1681[23]	*Lisimaco* 1681[24]	*Chi tutto vol* 1681[25]	*Pompeo* 1683[26]	*Tessalonica* 1683[27]	*La vita è un sogno* 1684[28]	*Arianna* 1685[29]	*Amor vince fortuna* 1686[30]	*L'antro* 1686[31]	*Rosmene* 1686[32]	*Forza del sangue* 1686[33]	*Figlio delle selve* 1687[34]	*S. Dimna* 1687[35]	*Giochi troiani* 1688[36]
Bernardo Pascoli	S	Lu													
Giuseppe Antonio Sansone	S	Do			Is	Te		Ar							
Nicolò Paris 'Nicolino'	S							El							
Paolo P. Besci	S		De												
Giovanni Ercole	B		Ca					Ra							
Francesco Maria Tamburino	S		Al												
Giulio Cavalletti 'Giulietto'	S		Ca			Le				In				?	
Bartolomeo Monaci ('Montalcino')	A		Gi												
Giovanni Fr. Grossi 'Siface'	A		Li												
Giuseppe Riccardi	T														
'Penicciolo' (Giovan B. Petriccioli?)															
Francesco…	T														
Valentino (Urbani?)										Me					
Domenico Lemmi										Le					
Francesco Cioni Picini										Do					
Domenico Sperati									Da	Fi					
Benedetto Renzi	S								Ir						
Giuseppe Ceccarelli 'Peppino d'Orsino'	S														
'Antoniuccio'	S														
Silvio da Frascati…	T														
Giovanni Marchitelli	S											Ar			
Andrea Adami da Bolsena	S												**Fe**		
Giuseppe Segni 'Finalino'	S														En
Tiburzio Giovannini	S														
Sig. Marcello															
Sig. Giovanni															
Giuseppe Canavese	T														

[23] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 196-7.
[24] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 197; MORELLI, *La virtù*, pp. 162-3 e 174.
[25] ADEMOLLO, *I teatri*, p. 165.
[26] TAMBURINI, *Due teatri*, pp. 151-2.
[27] TAMBURINI, *Due teatri*, p. 174.
[28] MARX, *Die Giustificazioni,* p. 147; MONTALTO, *Fra virtuosi*, p. 196.
[29] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 196 e 201; MORELLI, *La virtù*, p. 180.
[30] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 204-5.
[31] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, pp. 202-4.
[32] MARX, *Die Giustificazioni*, p. 151.
[33] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 200.
[34] LINDGREN & SCHMIDT, *A Collection*, p. 205.
[35] MONTALTO, *Fra virtuosi*, pp. 196-7.
[36] MORELLI, *La virtù*, pp. 78-9.

Appendice VI: migrazioni di brani

Di seguito si mostrano alcuni ess., certamente non esaustivi, di arie incluse in drammi romani ma provenienti da opere differenti.

libr.[37]	Apolloni	***Non vantar, non vantar libertà***	
comp.	Stradella		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**[38]
opera	/	*Novello Giasone*	*Claudio Cesare*
prod.		1671	VE71[39]
ruolo		Isifile	Giunia

libr.	Apolloni	***Date all'armi, o miei pensieri***	
comp.	Stradella		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	/	*Novello Giasone*	*Claudio Cesare*
prod.		1671	VE71
ruolo		Medea	Agrippina

libr.	?	***Più non temo lo stral de la sorte***	
comp.	?		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	/	*Prosperità Elio S.*	*Annibale in C.*
prod.		1672	LU75
ruolo		Agrippina	Emilia

libr.	Beregan	***Fili pur con Iole Alcide***	
comp.	Ziani		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	*Heraclio*	*Tito*	*Tito*
prod.	VE71	1672 (I,8)	LU76 (II,14)
ruolo	Heraclio	Tito	Berenice

libr.	?	***Dimmi o ciel se gioirò***		
comp.	?			
imp.	**ante**	**Roma**	**post**	
opera	?	*Eliogabalo*	*Caligola delirante*	*Tito*
prod.		1673	PS75	LU76
ruolo		Flavia	Claudio	Berenice

libr.	Apolloni	***Ogn'aspro martire***	
comp.	Agostini		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	/	*Adalinda*	*Tito*
prod.		1673	LU76
ruolo		Adalinda	Berenice

[37] Legenda: **libr**ettista, **comp**ositore, **imp**ieghi (dell'aria in questione); **prod**uzione, individuata dalla città (cfr. le sigle in Appendice VIII) ed anno di allestimento.

[38] Per un ulteriore recupero settecentesco di questo brano si veda USULA, *Giasone*, pp. LXXVII-LXXVIII.

[39] Nonostante la dedica dell'unico libretto superstite sia datata 27 dicembre 1672, SELFRIDGE-FIE LD, *A New Chronology*, p. 105, ritiene che l'allestimento del *Claudio Cesare* sia da retrodatarsi alla fine dell'anno precedente.

libr.	Aureli	***Troppo crudo è il Dio bambino***	
comp.	Boretti		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	*Claudio Cesare*	*Massenzio*	/
prod.	VE72	1674	
ruolo	Mitridate	Domizio	

libr.	Aureli	***S'io t'amo, cor mio***	
comp.	A. Sartorio		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	*Orfeo*	*Caligola*	/
prod.	VE73	1674	
ruolo	Euridice	Teosena	

libr.	Noris	***Mi consolo con la speranza***	
comp.	Boretti		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	*Domiziano*	*Caligola*	*Ciro*
prod.	VE73	1674	MO75
ruolo	Emilia	Teosena	Cleopilda

libr.	Noris	***Astri fieri, ch'in ciel girate***[40]		
comp.	Boretti			
imp.	**ante**	**Roma**	**post**	
opera	*Domiziano*	*Caligola*	*Ciro*	*Annibale in C.*
prod.	VE73	1674	MO75	LU75
ruolo	Emilia	Teosena	Cleopilda	Artanisba

libr.	G. Sinibaldi	***Ho petto che basta***		
comp.	Pasquini			
imp.	**ante**	**Roma**	**post**	
opera	/	*Lisimaco*	*L'onor vindicato*	*Eteocle e Polinice*
prod.		1681	RE81	MI84
ruolo		Lisimaco	Arbace	Polinice

libr.	Minato	***Toglietemi la vita ancor***	
comp.	Draghi		
imp.	**ante**	**Roma**	**post**
opera	*Sil. d'Arpocrate*	*Pompeo*	*Pompeo*
prod.	W77	1683	NA84
ruolo	Argenore	Mitridate	Scipione Serv.

[40] Un altro re-impiego di quest'aria potrebbe essere *Astri rei, che più tardate* cantata da Celidaura *alias* Aldimira ne *Il falso nel vero*, I,14: in assenza della partitura di quest'opera, il condizionale resta d'obbligo. Per un'analisi approfondita dell'ampio ventaglio di possibilità esistenti in merito all'interpolazione dei libretti si consulti AMBROSIO, *L'impegno*, p. 48.

Appendice VII: persistenza delle varianti capitoline nella tradizione successiva

Legenda: le riprese del tipo 2 (cfr. § 3.1) sono evidenziate in grigio chiaro, i pochi ess. del tipo 3 in grigio scuro, mentre in nero sono indicati quegli allestimenti di cui non sia pervenuta alcuna fonte diretta, ma siano comunque noti grazie a testimonianze archivistiche. Si riportano solo quegli spettacoli che tradiscano una qualche parentela con la rappresentazione romana (prestito di arie, porzioni di recitativo e/o intere scene); nel caso in cui l'archetipo coincida con la prima assoluta dell'opera è segnalato in **grassetto**; eventuali altre riprese precedenti sono indicate tra (…)soltanto nel caso in cui esse contengano brani, o frammenti più estesi, adottati anche negli spettacoli capitolini; le città sono indicate con le sigle automobilistiche: per una legenda completa si veda la tab. 2, allegata all'appendice VIII.

luogo	titolo	ante	Roma	post
TdN	*Scipione Affricano*	**VE64** (GE67)[41] (FI69)[42]	71	/
TdN	*Novello Giasone*	**VE49**[43] (FI50)[44]	71	
TdN	*Dori*[45]	FI61 (VE63)[46]	72	[47]
TdN	*Prosperità di Elio Seiano*	**VE67**	72	[48]
TdN	*Tito*	**VE66**	72	LU76[49]
TdN	*Eliogabalo*	**VE68**	73	/
TdN	*Massenzio*	**VE73**	74	GE82[50]

[41] Ci si riferisce in particolare alla sostituzione dell'aria conclusiva di Ericlea, *O voi che portate*, con *Mortali sperate*, presente anche nei libretti di NA67 (messa in bocca, però, a Sofonisba), FE69 e BO70; il libretto di FI69 riporta, sull'ultima carta, il testo ms. di *La speranza è una chimera*, da intendersi forse quale brano alternativo alla stessa aria.

[42] Tanto FI69 che R71 condividono l'aggiunta dell'aria di Ericlea, *E con destin di Tantalo un po' strano*, in coda alla scena III,11.

[43] Gran parte dei tagli che interessano il *Novello Giasone* rispetto al suo archetipo si rinvengono già nelle produzioni di FI50, MI50 e VE66.

[44] È questo il primo allestimento che reca l'aria di Isifile *Lassa che far degg'io* che apre la sc. I,14, e non GE51, come erroneamente riportato in USULA, *Giasone*, p. LXIII.

[45] Cfr. il Diagram I relativo alle «Performance traditions in *Dori*» (SCHMIDT, *Antonio Cesti's*, p. 470).

[46] In questa edizione compare, per la prima volta, l'aggiunta, in coda alla scena II,7, dell'aria di Dori *O costanza, gradita costanza*.

[47] Non sono stati consultati gli esemplari relativi alle rappresentazioni di Innsbruck e Monaco del 1680; per la menzione di ulteriori edizioni della *Dori* citt. in letteratura, ma i cui libretti sono, a tutt'oggi, irreperibili (salvo quello di BG67, consultato dal sottoscritto presso **I**-NOc, Civ. 194.C.28), si cfr. SCHMIDT, *La Dori*, pp. 210-1.

[48] Non è stato possibile consultare il libretto della produzione pisana del 1672, segnalato in SARTORI, *Catalogo*, al n. 19241; nello stesso repertorio è menzionato il libretto della ripresa palermitana del 1707 (n. 19248) come simile a quello del Tordinona, ma «con tutte le arie mutate e un nuovo Prologo»: l'affermazione non è corretta, in quanto le varianti comprendono anche l'eliminazione di un personaggio (Ligdo) e di diverse scene, oltre che la rielaborazione di intere sezioni di versi sciolti; a ben vedere, le porzioni inalterate sono le stesse che R72 condivide con la prima veneziana del 1667.

[49] *Segua pur* (II,14) è sostanzialmente identica a *Fili pur*, che nell'ed. romana è collocata, però, in I,8.

[50] Libretto largamente modellato su R74, a parte qualche reminiscenza di VE73 (I,5 e 14).

luogo	titolo	ante	Roma	post
TdN	*Caligola*	**VE72**[51] (NA73)[52]	74	LI74
Corso	*Trespolo tutore*	/	77	NA79 [53]
Capranica	*Dov'è amore, è pietà*	VE73	79?	/
Apostoli	*Pompeo*	**VE66**[54]	83	NA84[55] RA85[56] LI88[57] GE91[58] [59]
Apostoli	*Tessalonica*	**W73**	83	NA84 FI86
Apostoli	*Silenzio d'Arpocrate*	**W77**	86	/
Rospigliosi	*Aldimiro*	NA83	88[60]	/

[51] Due edizioni dello stesso libretto, identico in tutte le parti, salvo la composizione tipografica. La raccolta *Talia: Poesie dramatiche, comiche nuove di Domenico Gisberti*, Jaecklino, Monaco, 1675, contiene, alle pp. 199-318, *La Pazzia in trono*, *ovvero Caligola delirante*, *opera di stile recitativo comparsa nel famoso teatro di S. Apollinare in Venetia. L'Anno 1660. Per virtuosa ricreatione Delli Signori Academici Imperturbabili*: per quell'occasione Francesco Cavalli musicò solo il prologo e alcune arie sparse (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 633); l'anno dopo appare a Roma un *Caligola impazzito*, «tregedia da rapresentarsi da' Signori Convittori del Collegio Clementino […] con Prologo in Musica […]» (FRANCHI, *Drammaturgia*, p. 345).

[52] Nella ripresa napoletana, tra le varie modifiche si riscontra la sostituzione (III,3) dell'aria di Domizio *Fortuna instabile* con *Fortuna incostante*, un brano destinato ad una discreta circolazione negli anni a seguire: lo si ritrova, infatti, nella ripresa del Tordinona, così come nelle produzioni di Livorno del '74 e di Pesaro e Palermo dell'anno successivo (BERTIERI, *La circolazione*, p. 703, e *Le pazzie*, p. 196) e a Genova nel 1688.

[53] BROWN, *Con nuove arie*, p. 259, nota 9, riporta una possibile recita del *Trespolo* a Lucca, nel 1678, traendola dal resoconto di un annalista primo-novecentesco, Amalchide Pellegrini, dal quale però non si evince con chiarezza se si tratti di una commedia o di un dramma per musica, e, in questo caso, se sia stato allestito il *Trespolo* di Villifranchi o meno.

[54] *Pompeo magno*, musica di F. Cavalli.

[55] Il III atto è quasi identico a R83; negli altri due si contano diverse arie aggiunte e sostituite, l'inserimento dell'aria di un comprimario all'esordio, il «Capitano generale di Pompeo», interpretato da Ortensia [?] Paladini, e soprattutto l'aggiunta di tre scene solistiche per lo Scipione di Paolo Pompeo Besci.

[56] Identico a R83, salvo l'aggiunta della sc. III,2 per Giulia; nella dedica è richiamata, quale antecedente, solo la «magnificenza de' Teatri di Roma», ignorando del tutto l'esistenza del debutto veneziano di 20 anni prima.

[57] Identico a R83, salvo la soppressione di due arie e la sostituzione dell'ultima aria, cantata da Farnace, *Imparate o mortali*, con *Sei bella o libertà* per Issicratea.

[58] Questo libretto, musicato da Giacomo Antonio Perti, mantiene la struttura di R83, ma con quasi tutte le arie mutate, qualche taglio, e l'aggiunta di una scena solistica di Giulia (III,7); una versione leggermente emendata di questo spettacolo è prodotta dal Finalino a Bologna l'anno successivo.

[59] Causa il perpetuarsi dei lavori in corso presso la sede della biblioteca comunale di Palermo, non è stato possibile consultare il libretto del *Pompeo* allestito nel 1690 in detta città.

[60] ROSTIROLLA, *Catalogo*, p. 336, segnala, nello stesso anno, una probabile rappresentazione a Bologna a cura degli Accademici Uniti, riprendendo la notizia da CARINI, *L'Arcadia*, p. 454ss.

Appendice VIII: circolazione dei drammi romani

Le tabb. che seguono rappresentano essenzialmente un catalogo di fonti, poetiche e/o musicali, integrato dalla menzione di quelle produzioni il cui allestimento possa darsi per certo in quanto corroborato da altri indizi, reperibili nella documentazione archivistica o nei repertori d'epoca: alle poche eccezioni è comunque dedicata una nota esplicativa.

Si è posto il termine dell'anno 1699 per tagliar fuori gran parte di quei rifacimenti che, pur recando il titolo originario, in ossequio al rinnovato gusto di primo Settecento appaiono talmente trasformati da impedire, di fatto, ogni possibile confronto dotato di senso: essendo interessanti ai fini statistici, di queste edizioni si darà succintamente conto, comunque, nelle note a piè di pagina.

Per comodità di esposizione sono state escluse le riprese cittadine intercorse nell'ambito della stessa stagione: a parte lo strepitoso successo de *Gl'equivoci* nel 1679, si possono menzionare, a mo' d'esempio, *Il falso nel vero* e *Chi è cagion del suo mal*, che dopo il debutto colonnese sono replicate a palazzo di Spagna; *Dalla padella alla bragia*, apparsa a Palestrina nel 1681 e poi riproposta al Collegio Clementino.

Legenda (tab. 1): le riprese del tipo 1 (cfr. § 3.1) sono riportate in **grassetto**, quelle del tipo 2 sono evidenziate in grigio chiaro, mentre i pochi ess. del tipo 3 in grigio scuro. In nero sono segnalati quegli allestimenti di cui non sia pervenuta alcuna fonte diretta, ma siano comunque noti grazie a testimonianze archivistiche; in *corsivo* sono indicati i libretti che non è stato possibile consultare, e da cui pertanto non si deduce alcuna informazione dal punto di vista qualitativo: la loro presenza ottempera all'esigenza di fornire un quadro completo, almeno in termini numerici, del fenomeno. Le città sono sintetizzate tramite le sigle automobilistiche: per la loro esplicazione si veda la tab. 2.

tab. 1

titolo	tipo	Roma (e vv.)															
Girello	DMB	68	BO69[61]	**MC69**	FI70	SI72[62]	LI73	*NA73*	FE74	MI74	BO74	**MO75**[63]	LU76[64]	RE76	*PS78*	VE82[65]	BO96	FI97
Tirinto	FDM	72	*SI73*	FI92														
Forza d'amore	DPM	?	FI79[66]	**SI90**[67]														
Alcasta	DM	73	PI76	NA76	VE77[68]	GE78[69]	MI79[70]	[71]										
Adalinda	FDM	73	**BO75**	**SI77**	MI79	FI79	BO81[72]											
Donna fedele	CM	76	**MC80**	**FI84**	**PG86**	NA98[73]												
Equivoci	DPM	79	BO79[74]	**SI80**	MC80[75]	W81[76]	NA81	RA85	Mz88[77]	VE90[78]	VE91[79]	VE97	UD99[80]					
Onestà	CM	80	GE86	SI90														

[61] A parte qualche minimo emendamento, la principale differenza rispetto all'archetipo riguarda lo slittamento della scena infernale nel bosco al termine del I atto, espediente seguito da quasi tutti i libretti successivi.
[62] Questo, e gli altri libretti dell'opera che non è stato possibile rintracciare, sono citt. in MELZI, *Dizionario*, I, p. 459, che li riprende, probabilmente, dalla *Drammaturgia* di ALLACCI, col. 411.
[63] Questo libretto conserva inalterato anche il prologo di R68, e mantiene l'integrità del testo originale con lo spostamento previsto già in BO69.
[64] Non consultato; la recensione si basa su BROWN, *Con nuove arie*, pp. 550-1, che, tra l'altro, segnala la presenza di ben 5 arie prestate da altre opere.
[65] Musica di Pistocchi? O Acciaioli? (WEAVER, *Il Girello*, p. 161).
[66] *Con la forza d'amor si vince amore*.
[67] Il contenuto è identico a quello della partitura di Bruxelles, ma il catalogo della biblioteca del conservatorio di Firenze, in cui è custodito uno degli esemplari di questo libretto, ne attribuisce la poesia a Girolamo Gigli e la musica a Giuseppe Fabbrini, un allievo di Pasquini (cfr. anche SARTORI, *I libretti*, n. 10822).
[68] Si tratta del rifacimento di Matteo Noris che reca il titolo *L'Astiage*.
[69] Di questa edizione, intitolata *L'amor stravagante*, non è rimasto alcun libretto: una testimonianza autorevole che confermi la rappresentazione è una lettera di Stradella dell'8.I.1678, trascritta in GIANTURCO, *Alessandro Stradella*, p. 277.
[70] *L'Astiage*, ripresa dell'omonimo titolo veneziano di due anni prima, che, a parte poche varianti, opera forse dell'impresario Ascanio Lonati, conserva pressoché intatte le parti che Matteo Noris prende in prestito dall'*Alcasta* di Apolloni (vedi § 3.3).
[71] MORELLI, *La virtù*, p. 112, è l'unico a segnalare anche una ripresa riminese di questo titolo nel 1679, senza indicarne, però, la fonte.
[72] *Idaspe in Anzio*.
[73] Musica di A. Scarlatti (ROSTIROLLA, *Catalogo*, p. 346).
[74] *L'errore innocente, overo gl'equivoci nel sembiante*.
[75] La rappresentazione ebbe luogo in estate, presso Monte Filottrano, nelle Marche.
[76] *Amor non vuol inganni*.
[77] «[…] rappresentato nella Città del Mazzarino [nei pressi di Caltanissetta] a Palazzo, nel Carnovale dell'anno 1688», e forse ripreso anche nel 1692 (cfr. PAGANO, *Alias il Siciliano*, p. 43).
[78] *Gl'amori fortunati negl'equivoci*.
[79] *Gl'amori fortunati negl'equivoci*.
[80] *Gl'amori fortunati negl'equivoci*: la dedica del libretto, stampato a Venezia, è datata Udine, 4.VIII.1699, «and apparently intended for performance there» (SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, p. 550).

titolo	tipo	Roma (e vv.)								
Idalma	CM	80	R82[81]	LU82[82]	RA83[83]	BO84	**FI85**[84]	GE88	*LI93*	FE93
Tutto il mal	CM	81	AN83	SI83	RA85	FI86	NA87[85]	RM94		
Lisimaco[86]	DM	81	R82[87]	**PG82**	VE82[88]	NA83	FI87?[89]	FI90	FE93	
Falso nel vero	DM	82	PG90							
Più timore che danno	DPM	85	FE93							
Amor vince fortuna	DM	86	*AN89*	**FI90**	*Rec99*[90]	[91]				
Forza del sangue	CM	86	Mn96							
Figlio delle selve	CM	87	**Do88**[92]	FI88	NA89[93]	**R94**[94]	LI95[95]	VT96	*LU99*	TO99 [96]
Amore al punto	CM	87	LU89							

[81] Palazzo Pamphilj (MARX, *Die Giustificazioni*, p. 126), con modifiche di Alessandro Scarlatti.
[82] Cit. in BROWN, *Con nuove arie*, p. 257.
[83] Cfr. FABBRI & MONALDINI, *Periferie*, pp. 69-75; in merito al reclutamento del *cast* di questa replica è rimasta un'interessante traccia nella corrispondenza coeva (MONALDINI, *L'orto*, pp. 559-65).
[84] Per la collocazione temporale di questa produzione, si cfr. WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, p. 156.
[85] *Dal male il bene.*
[86] Il coevo *Lisimaco* di Torino è un dramma che, pur imperniato sull'episodio dell'uccisione miracolosa del leone, vi ricollega alcuni verisimili, ed è infarcito di ben 10 balletti (si confronti il lussuoso libretto corredato di incisioni a colori e in foglia d'oro, custodito in **I**-Tn).
[87] Palazzo Pamphilj (MARX, *Die Giustificazioni*, p. 126).
[88] *Lisimaco riamato da Alessandro*, «riformato all'uso di Venezia da Aurelio Aureli» e poi ripreso a Bologna con diverse varianti nel 1688.
[89] WEAVER & WEAVER, *A Chronology*, p. 159; MORELLI, *La virtù*, p. 112 segnala anche una ripresa a Pisa nel corso della stessa stagione.
[90] «Dramma musicale da rappresentarsi nella città di Ricanati l'anno corrente 1699»; questa la dedica dei musici rappresentanti, datata 13.VI.1699: «Benigno Lettore: a pena riconoscerai il presente dramma, quantunque vagheggiato in diversi teatri, mentre per essere vestito di nuove arie è quasi tutto trasmutato dal suo primo essere in una forma novella: a fine di dilettarti colla novità, che sempre piace […]» (SARTORI, *Catalogo*, n. 1510).
[91] Dopo il volgere del secolo si segnala l'allestimento dato a Volterra nel 1704 (libretto in **I**-Rn).
[92] «[…] rappresentato al gran merito delle gentilissime dame di Dori»; il libretto è stampato ad Ancona.
[93] cfr. BIANCONI, *Funktionen*, p. 84.
[94] La definizione di «opera drammatica» riportata nel libretto potrebbe alludere, secondo FRANCHI, *Drammaturgia*, pp. 671-2, ad una rappresentazione senza musica; ad ogni modo, il dettato del libretto è identico a quello delle altre due edizioni romane, salvo l'eliminazione dei doppi sensi a sfondo sessuale presenti in I,4 e II,6.
[95] Oltre a menzionare i nomi degli interpreti, il libretto registra la presenza dello stesso compositore, Cosimo Bani, al primo cembalo dell'orchestra (vedi anche § 4.4).
[96] SARTORI, *I libretti*, riporta ben 10 libretti (nn. 10193-10202) editi tra il 1700 (Wolfenbüttel) e il 1756 (Lodi).

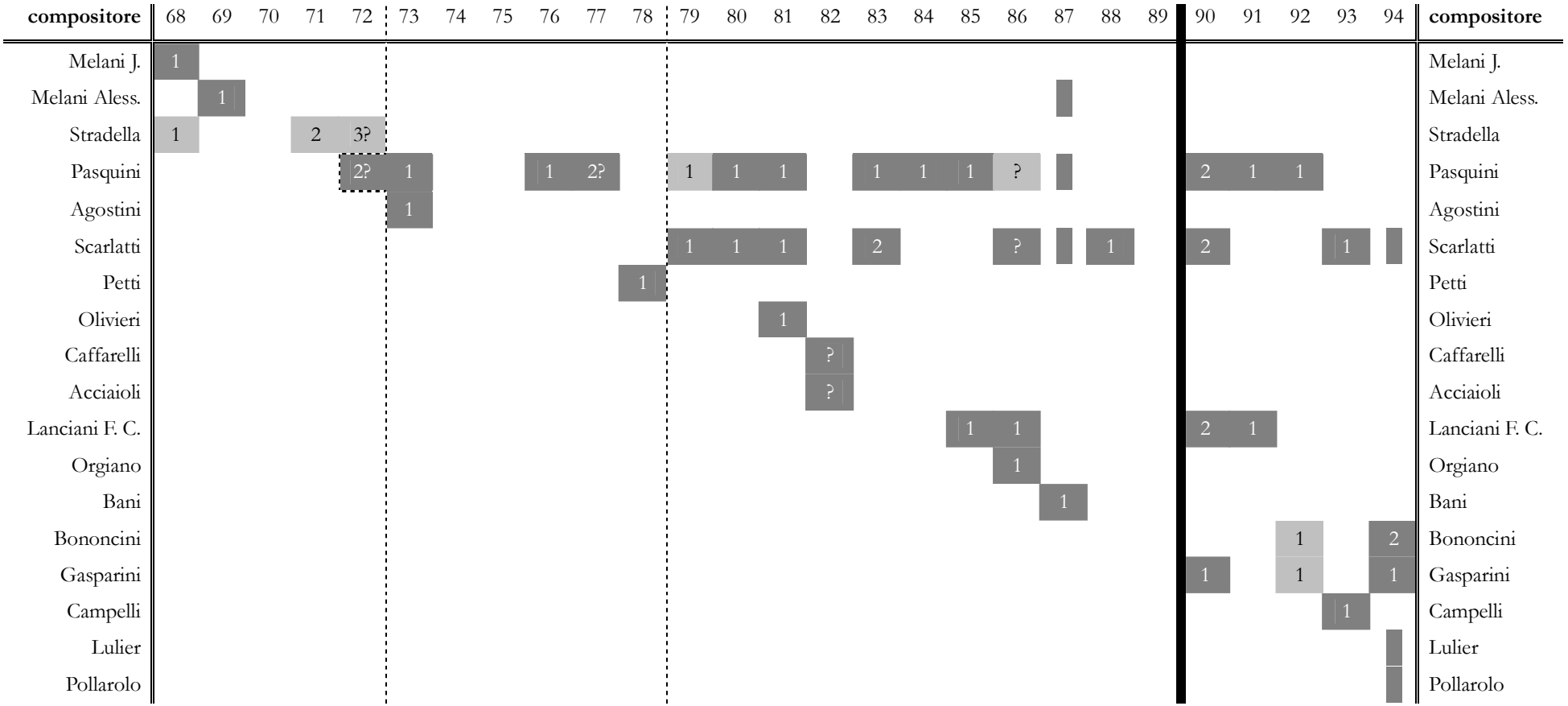
tab. 2: distribuzione geografica del fenomeno

			tipologia			
città	**anni**	**n.**	CM-FDM	DPM	DMB	DM
Firenze (FI)	70↔97	12	6	1	2	3
Bologna (BO)	69↔96	7	3	1	3	
Siena (SI)	72↔90	7	4	2	1	
Napoli (NA)	73↔98	7	3	1	1	2
Venezia (VE)	77↔97	6		3	1	2
Ferrara (FE)	74↔93	4	1	1	1	1
Lucca (LU)	76↔99	4	3		1	
Macerata (MC)	69↔80	3	1	1	1	
Livorno (LI)	73↔95	3	2		1	
Milano (MI)	74↔79	3	1		1	1
Genova (GE)	77↔88	3	2			1
Perugia (PG)	82↔90	3	1			2
Roma (R)	82↔94	3	2			1
Ravenna (RA)	83↔85	3	2	1		
Ancona (AN)	83↔89	2	1			1
Modena (MO)	75	1			1	
Reggio Emilia (RE)	76	1			1	
Pisa (PI)	76	1				1
Pesaro (PS)	78	1			1	
Vienna (W)	81	1		1		
Mazzarino (Mz)	88	1		1		
Dori (Do)	88	1	1			
Rimini (RM)	94	1	1			
Mondolfo (Mn)	96	1	1			
Viterbo (VT)	96	1	1			
Recanati (Rc)	99	1				1
Torino (TO)	99	1	1			
Udine (UD)	99	1		1		
TOTALI		**84**	**37**	**14**	**16**	**16**

Appendice IX: contributo dei diversi compositori alla produzione melodrammatica romana

La tabella riguarda solo i contributi originali relativi a drammi effettivamente andati in scena a Roma nell'arco temporale di riferimento.

Legenda: prime assolute o rifacimenti completi della veste musicale; revisioni; contributi parziali (1 solo atto); anni-cardine



Bibliografia

ADEMOLLO, ALESSANDRO , *I teatri di Roma nel secolo decimo settimo* [ripr. facs. dell'ed. Borzi, Roma, 1888], Forni, Bologna, 1969

ADEMOLLO, ALESSANDRO, *La storia del Girello*, R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C., Milano, 1890

ALLACCI, LEONE, *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Pasquali, Venezia, 1755

ALONGE, ROBERTO, *Nuovo manuale di storia del teatro: quell'oscuro oggetto del desiderio*, UTET, De Agostini, Novara, 2008

Alessandro Stradella e Modena: atti del convegno internazionale di studi, Modena, 15-17 dicembre 1983, a cura di Carolyn Gianturco, Teatro comunale di Modena, Modena, 1985

ALM, IRENE M., *Dances from the "Four Corners of the Earth": Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, ed. by Irene Alm, Alyson McLamore, & Colleen Reardon, Pendragon Press, Stuyvesant, 1996 (Festschrift series; 18), pp. 233-57

ALM, IRENE M., *Operatic Ballroom Scenes and the Arrival of French Social Dance in Venice*, «Studi musicali», XXV/1-2 (1996), pp. 344-71

ALM, IRENE M., *Theatrical Dance in Seventeenth-Century Venetian Opera*, tesi di Ph. D., University of California, Los Angeles, 1993, UMI, Ann Arbor, 1995

AMBROSIO, LUCA, *Affetti e declamazioni: il ruolo della Retorica nel barocco*, in *Convergenze: esercizi di divulgazione musicale*, a cura di Umberto Berti, coordinamento editoriale e ideazione di Andrea Rucli, LIM. Lucca, 2016, pp. 135-56in corso di stampa

AMBROSIO, LUCA, *La collaborazione compositiva nell'opera romana di fine Seicento: esempi significativi e linee di ricerca*, in corso di stampa

AMBROSIO, LUCA, *L'impegno / gara delle virtù: vicende di un oratorio tra Milano, Cremona, Mantova e Vienna*, con ed. crit. della partitura, tesi di laurea magistrale, rel. Angela Romagnoli, Università di Pavia, a. a. 2011-2

ANDRAE, KARIN, *Ein römischer Kapellmeister im 17. Jahrhundert: Antonio Maria Abbatini (ca. 1600-1679). Studien zu Leben und Werk*, Verlag Traugott Bautz, Herzberg, 1986

ANDREETTI, MARCO, *Eroi tragici fra balli galanti. Teatro e spettacolo nel Nobile Pontificio Collegio Clementino di Roma: analisi degli anni del protettorato del Cardinale Benedetto Pamphilj (1689-1730)*, «Biblioteca teatrale», n. s., LIX-LX (2001), pp. 165-91

ANGELINI, ALESSANDRO, *Fabio Chigi e Giulio Rospigliosi: testimonianze di un'amicizia nel segno di arte e poesia*, in *Lo spettacolo del sacro*, pp. 53-65

ANTONUCCI, FAUSTA & BIANCONI, LORENZO, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'argonauta*, in *Il novello Giasone*, I, pp. VIII-XLIV

Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita; atti del congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 novembre 2003, a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio e Stefano La Via, Olschki, Firenze, 2007 (Historiae musicae cultores; 111)

AURELI, AURELIO – SARTORIO, ANTONIO, *L'Orfeo: partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto*, con un saggio introduttivo di Ellen Rosand, *L'Ovidio Trasformato*, pp. I-LXXXV, Ricordi, Milano, 1983 (Drammaturgia musicale veneta; 6)

BACH, CARL PH. E., *Saggio di metodo per la tastiera: l'interpretazione della musica barocca*, [trad. it. del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Schwickert, Lipsia, 1787] a cura di Gabriella Gentili Verona, Curci, Milano, 1995

BARONCI, GIUSEPPE, *Inventario dei codici barberiniani musicali,* ms., Biblioteca Apostolica Vaticana, 1931-2

BELLINA, ANNA L., *Intrecci, generi e stile: appunti per una proposta*, «Musica e Storia», XII/1, 2004, pp. 13-20

BERTIERI, MARIA C., *La circolazione dei testi: il caso del* Caligula delirante, in *I teatri di Ferrara: commedia, opera e ballo nel Sei e Settecento*, a cura di paolo Fabbri, LIM, Lucca, 2002 (ConNotazioni; 8), pp. 675-710

BERTIERI, MARIA C., *Le pazzie di caligola dalla laguna al Golfo*, in *Francesco Cavalli*, pp. 195-204

BESUTTI, PAOLA, *A introdurre 'un essercitio d'arme':* Il regio schiavo *a Mantova (1672)*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti*, pp. 107-40

BIANCONI, LORENZO, *Il Seicento*, EDT, Torino, 1991 (Storia della Musica; 6)

BIANCONI, LORENZO, *Introduzione*, in *La drammaturgia musicale*, a cura del med., Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 7-49

BIANCONI, LORENZO, *«L'Ercole in Rialto»*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, pp. 259-72

BIANCONI, LORENZO, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti*, pp. 13-116

BIANCONI, LORENZO & WALKER, THOMAS, *Dalla* Finta pazza *alla* Veremonda*: storie di Febiarmonici*, «Rivista Italiana di Musicologia», X (1975), pp. 379-454

BIANCONI, LORENZO & WALKER, THOMAS, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-century Opera*, «Early Music History», IV (1984), pp. 209-96

BONDANZI, ELENA, La donna ancora è fedele *di Bernardo Pasquini: le edizioni di Roma (1676) e di Perugia (1686)*, in *Musica e poesia: celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793): atti dell'incontro di studio, Narni, 11-12 dicembre 1993*, a cura di Galliano Ciliberti e Biancamaria Brumana, Centro di studi musicali in Umbria, Perugia, 1994 (Quaderni di esercizi: musica e spettacolo; 5), pp. 27-35

BROWN, JENNIFER W., *Il ritorno di Cavalli in patria: Francesco Cavalli's Trip to Paris and the Composition of* Scipione Affricano *(Venice, 1664)*, in *I musicisti veneziani e italiani a Parigi (1640 – 1670): Parigi, 28 marzo 2014, Atti della giornata di studio*, Venetian Centre for Baroque Music (disponibile all'URL: http://www.vcbm.it/it/page/research)

BROWN, JENNIFER W., *On the Road with the "Suitcase Aria": The Transmission of Borrowed Arias in Late Seventeenth-Century Italian opera Revivals*, «Journal of Musicological Research», 1995, pp. 3-23

BROWN, JENNIFER W., *"Con nuove arie aggiunte": Aria borrowing in the Venetian opera repertory, 1672-1685*, tesi di Ph. D., Cornell University, 1992, UMI, Ann Arbor, 1992

BURROWS, DAVID L., *The Cantates of Antonio Cesti*, tesi di Ph. D., Brandeis University, 1961, microfilm, UMI, Ann Arbor, [1962]

CAGLI, BRUNO, *Produzione musicale e governo pontificio*, in *Le muse galanti*, pp. 11-21

CAIRO, LAURA, *Luoghi scenici nella Roma del Settecento*, in *Orfeo in Arcadia: studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Istituto della enciclopedia italiana, Roma, 1984, pp. 273-87

CALENNE, LUCA, *Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio*, «Rivista d'arte», serie V, II (2012), pp. 331-52

CAMETTI, ALBERTO, *Il Teatro di Tordinona poi di Apollo*, 2 voll., Arti grafiche Aldo Chicca, Tivoli, 1938 (Atti e memorie della R. Accademia di S. Cecilia)

CANNIZZO, LUIGIA, *Vent'anni di storia di un teatro romano: il Capranica (1678-1698)*, «Il libro di Teatro», I (1991), pp. 31-45

CARINI, ISIDORO, *L'Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche*, vol. I, Cuggiani, Roma, 1891

CAROZZO, MARIO & CIMAGALLI, CRISTINA, *Storia della musica occidentale*, II, *dal Barocco al Classicismo viennese*, Armando, Roma, 2007

CARPANI, ROBERTA, *Drammaturgia del comico: i libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «theatri di Lombardia»*, Vita e pensiero, Milano, 1998 (La città e lo spettacolo; 6)

CASALE, GERARDO, *Il "teatro delle commedie" di Carlo Fontana nel Palazzo Pamphilj al Corso: il cantiere (1684-1687)*, «Palladio», IX (1992), pp. 69-116

CASIMIRI, RAFFAELE, *Oratorij del Masini, Bernabei, Melani, Di Pio, Pasquini e Stradella in Roma nell'anno santo 1675*, «Note d'archivio per la storia musicale», XIII (1936), pp. 157-169

CICOGNINI, GIACINTO A. – APOLLONI, GIOVANNI F. – CAVALLI, FRANCESCO – STRADELLA, ALESSANDRO, *Il Novello Giasone: partitura in fasc. ed edizione dei libretti a cura di Nicola Usula; saggi introduttivi di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula*, Ricordi, Milano, 2013 (Drammaturgia Musicale Veneta; 3)

CILIBERTI, GALLIANO, *Antonio Maria Abbatini e la musica del suo tempo (1595-1679): documenti per una ricostruzione bio-bibliografica*, Quaderni Regione dell'Umbria, s. l., 1986 (Serie studi musicali; 1)

CLEMENTI, FILIPPO, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee: dalle origini al secolo XVII, con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*, I, Ed. R. O. R. E. – NIRUF, Città di Castello, 1939

Colloquium Alessandro Scarlatti, Würzburg 1975, hrsg. von Wolfgang Osthoff und Jutta Ruile-Dronke, Schneider, Tutzing, 1979

Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento [Atti del Convegno, Napoli, Centro di Musica Antica, 28-29 settembre 2001], a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Editoriale Scientifica, Napoli, 2003

CRAIN, GORDON, *The Operas of Bernardo Pasquini*, tesi di Ph. D., Yale University, 1965, UMI, Ann Arbor, 1965

CRESCIMBENI, GIOVANNI M., *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, IV, De' Rossi, Roma, 1711

Cristina di Svezia e la musica. Roma, 5-6 dicembre 1996, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 1998 (Atti dei convegni Lincei; 138)

D'ACCONE, FRANK A., *Ancora su l'opera prima di Scarlatti e la regina*, in *Cristina di Svezia*, pp. 71-97

D'ACCONE, FRANK A., *Confronting a Problem of Attribution, ossia Which of the Two is Scarlatti's First Opera?*, «The Journal of Musicology» XVII/1, 1999, pp. 168-92

D'ACCONE, FRANK A., *The History of a Baroque Opera: Alessandro Scarlatti's "Gli equivoci nel sembiante"*, Pendragon Press, New York, 1985

DAHLHAUS, CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi, EDT, Torino, 2005 (Risonanze; 3) [ristampa dell'omonimo contributo già pubblicato in *Storia dell'opera italiana*, VI, *Teorie e tecniche: immagini e fantasmi*, EDT, Torino, 1988]

DAHMS, SIBYLLE, "*Gregorio Lambranzi di Venetia" e il ballo d'azione a Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Olschky, Firenze, 1990, pp. 251-69

D'ANTUONO, NANCY L., *Il teatro in musica tra fonti spagnole e commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'arte e spettacolo*, pp. 213-35

DAOLMI, DAVIDE, *Sulla paternità degli ultimi drammi di Clemente IX, con un'appendice documentaria sul nipote Giacomo Rospigliosi*, «Studi Secenteschi» XLVI (2005), pp. 131-77

DAOLMI, DAVIDE, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica: le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale» XIII/1 (2006), pp.

DELLA SETA, FABRIZIO, *Le nozze del Tebro coll'Adria: Musicisti e pubblico tra Roma e Venezia,* in *L'invenzione del gusto*, pp. 142-9

DE LUCCA, VALERIA, *"Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria": Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's Patronage of Music and Theater between Rome and Venice (1659–1675),* UMI, Ann Arbor, 2009

DE LUCCA, VALERIA, *L'Alcasta and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome*, «The Journal of Musicology» XXVIII/2 (2011), pp. 195-230

DENT, EDWARD J., *Alessandro Scarlatti: his Life and his Works*, Arnold, London, 1905

DENT, EDWARD J., *The Operas of Alessandro Scarlatti*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» IV/1 (1902), pp. 143-56

DE RINALDIS, ALDO, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi, trascritte ed annotate da Aldo de Rinaldis*, Palombi, Roma, 1939

DOMÍNGUEZ, JOSÉ M., *Un* pasticcio *romano en la corte de Felipe V: el manuscrito M2257 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, in *Il pasticcio*, pp. 87-110

DOWNES, EDWARD O. D., Secco *Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-80)*, «Journal of the America Musicological Society» XIV/1 (1961), pp. 50-69

DUBOWY, NORBERT, *Identity and Poetic Style: The Case of* Rosmene *by Giuseppe Domenico de Totis*, in *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, ed. by Melania Bucciarelli and Berta Joncus, The Boydell Press, Woodbridge, 2007, pp. 199-213

DUBOWY, NORBERT, *Opere di Draghi in Italia?*, in *«Quel novo Cario, quel divin Orfeo»: Antonio Draghi da Rimini a Vienna, atti del convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998)*, a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, LIM, Lucca, 2000 (ConNotazioni; 7), pp. 225-52

DUBOWY, NORBERT, *Pollarolo e Ziani a Verona: annotazioni in margine a tre partiture ritrovate,* in *Seicento inesplorato: l'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza; atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel sec. XVII, Lenno-Como, 23-25 giugno 1989*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como, 1993 (Contributi musicologici del centro ricerche dell'A.M.I.S.; 7), pp. 511-35

DUBOWY, NORBERT, *Zur Morphologie des «dramma per musica»: die Doppelarie bei Alessandro Scarlatti und seinen Zeitgenossen*, in *Musik als Text*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Bärenreiter, Kassel, 1993, pp. 425-30

EVELYN, JOHN, *The Diary of*, ed. from the original mss. by William Bray, 2 voll., Walter Dunne, Washington & London, 1901

FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO, *La festa effimera, ovvero il barocco secondo Maurizio Fagiolo dell'Arco*, [con una pref. di Rossella Pantanella], in *Le capitali della festa: Italia centrale e meridionale*, a cura di Marcello Fagiolo, De Luca, [Roma], 2007, pp. 178-205

FAHRNER, ROBERT & KLEB, WILLIAM, *The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini*, «Educational Theatre Journal» XXV/1 (1973), pp. 5-14

FABBRI, PAOLO, *Il municipio e la corte: il teatro per musica tra Reggio e Modena nel secondo Seicento*, in *Alessandro Stradella e Modena*, pp. 160-84

FABBRI, PAOLO, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento,* Bulzoni, Roma, 2003 (Biblioteca di cultura; 645)

FABBRI, PAOLO, *Questioni drammaturgiche del teatro di Stradella,* «Chigiana» XXXIX, n. s. XIX/1 (1982), pp. 79-108

FABBRI, PAOLO & MONALDINI, SERGIO, *Periferie operistiche del Seicento: il teatro per musica nella legazione di Romagna,* Essegi, Ravenna, 1989

FOGELBERG ROTA, STEFANO, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di* Svezia, in *Letteratura, arte e musica*, pp. 129-50

Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento, a cura di Dinko Fabris, Turchini Edizioni, Napoli, 2005

FRANCHI, SAVERIO, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII: 1280 testi drammatici ricercati e trascritti in schede*, con la collaborazione di Orietta Sartori, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1988 (Sussidi eruditi; 42)

FRANCHI, SAVERIO, *Introduzione* a *Il melodramma a Roma tra Sei e Settecento*, «Roma moderna e contemporanea», IV/1 (1996), pp. 7-17

GARAVAGLIA, ANDREA, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, LED edizioni, Milano, 2015

GARAVAGLIA, ANDREA, *Der "Paragone" der Opernkünste in italienischen Prologen des 17. Jahrhunderts: sorgen um die Oper als "Gesamtkunstwerk"?*, «Musica e Storia», XVII/2 (2009), pp. 253-91

GIANTURCO, CAROLYN, *Alessandro Stradella (1639-1682): his Life and Music*, Clarendon press, Oxford, 1994

GIANTURCO, CAROLYN, *A Possible Date for Stradella's "Il Trespolo Tutore"*, «Music and Letters» LIV/1 (1973), pp. 25-37

GIANTURCO, CAROLYN, *"Cantate Spirituali e Morali", with a Description of the Papal Sacred Cantata Tradition for Christmas 1676-1740*, «Music & Letters» LXXIII/1 (1992), pp. 1-31

GIANTURCO, CAROLYN, *Caratteri stilistici delle opere teatrali di Stradella*, «Rivista Italiana di Musicologia» VI (1971), pp. 211-245

GIANTURCO, CAROLYN, *Corelli e Stradella*, in *Nuovi studi corelliani: atti del secondo congresso internazionale (Fusignano, 5-8 settembre 1974), sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia*, a cura di Giulia Giachin, Olschki, Firenze, 1978 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia; 4), pp. 55-62

GIANTURCO, CAROLYN, *Cristina di Svezia: promotrice e ideatrice di musica a Roma*, in *Letteratura, arte e musica*, pp. 113-27

GIANTURCO, CAROLYN, *Cristina di Svezia scenarista per Alessandro Stradella*, in *Cristina di Svezia*, pp. 45-69

GIANTURCO, CAROLYN, *Evidence for a late Roman School of Opera*, «Music and Letters» LVI/1 (1978), pp. 4-17

GIANTURCO, CAROLYN, Il Trespolo tutore *di Stradella e di Pasquini: due diverse concezioni dell'opera comica*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, pp. 185-98

GIANTURCO, CAROLYN, *«Per richiamare e divertire gli spettatori dalla seria applicazione che l'azione richiede»: Prologhi, Intermedi e Balli per il Teatro di Tordinona*, in *Il melodramma a Roma tra Sei e Settecento*, «Roma moderna e contemporanea», IV/1 (1996), pp. 19-36

GIANTURCO, CAROLYN, *Stradella: «uomo di gran grido»*, ETS, Pisa, 2007

GIANTURCO, CAROLYN & MCCRICKARD, ELEANOR, *Alessandro Stradella (1639-1682): a thematic catalogue of his compositions*, Pendragon Press, Stuyvesant, 1991

GLIXON, BETH L, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: its Dramatic Function and Musical Language*, tesi di Ph. D., State University of New Jersey, 1985, UMI, Ann Arbor, 1985

GLIXON, BETH L.& GLIXON, JONATHAN E., *Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries*, «The Journal of Musicology» X/1 (1992), pp. 48-73

GLIXON, BETH L. & GLIXON, JONATHAN E., *Inventing the Business of Opera: the Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford University Press, Oxford, 2006 (AMS Studies in Music)

GLIXON, JONATHAN E., Maravigliose mutationi: *la produzione di scene e macchine a Venezia nell'epoca di Cavalli*, in *Francesco Cavalli*, pp. 101-17

GLOVER, JANE, *Cavalli*, St. Martin's Press, New York, 1978

GROUT, DONALD J., *Alessandro Scarlatti: an introduction to his operas*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1979

GROPPO, ANTONIO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati nei teatri di Venezia dall'anno 1637, in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi sin all'anno presente 1745*, Groppo, Venezia [1745]

GUALDO PRIORATO, *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra di Svetia, &c.*, Baba, Venezia, 1656

HALTON, ROSALIND, *Alessandro Scarlatti and the Roman copies of his Neapolitan compositions: a source study of the serenata Venere, Adone et Amore (1696),* in *Identity and Locality in early European Music, 1028-1740,* ed. by Jason Stoessel, Ashgate, Farnham-Burlington, 2009, pp. 173-90

HAMMOND, FREDERICK, *Barberini Entertainments for Queen Christina's Arrival in Rome*, in *Cristina di Svezia*, pp. 132-60.

HANSELL, SVEN H., *Orchestral Practice at The Court of Cardinal Pietro Ottoboni,* «Journal of American Musicological Society», XIX (1966), pp. 398-403

HESS, HEINZ, *Die Opern Alessandro Stradellas*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1906

Histoire des intrigues galantes de la reine Christine de Suede et de sa Cour, pendant son Sejour à Rome, Henry, Amsterdam, 1697

HUNT, JOHN M., *The Ceremonial Possession of a City: Ambassadors and their Carriages in Early Modern Rome,* «Royal Studies Journal», III/2 (2016), pp. 68-89

IACONO, SARAH M., *Il "Pirro e Demetrio" di Alessandro Scarlatti: fonti sconosciute e novità documentarie fra Napoli e l'Europa*, «Rivista Italiana di Musicologia», XLIII-XLV (2008-10), pp. 3-43

Il libro di musica: per una storia materiale delle fonti musicali in Europa, a cura di Carlo Fiore, L'Epos, Palermo, 2007 (De charta; 7)

Il Pasticcio: responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009)*, a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa, Reggio Calabria, 2011 (Sopplimenti musicali I; 13)

Il teatro a Roma nel Settecento, 2 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1989

Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Laruffa Editore, Reggio Calabria, 2010 (Sopplimenti musicali; I,11)

IVALDI, FABIO, *Il teatro del Falcone di Genova: un carrefour dell'opera barocca*, in *Francesco Cavalli*, pp. 239-308

JANDER, OWEN, *The Prologues and Intermezzos of Alessandro Stradella*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte 6*, hrsg. von Friedrich Lippmann, 1969, Köln-Wien-Böhlau (Analecta Musicologica; 7), pp. 87-111

La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo: convegno internazionale di studio, Arezzo, 26-27 aprile 2002, a cura di Mariateresa Dellaborra, Olschki, Firenze, 2003 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia; 37)

La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio, a cura di Arnaldo Morelli, Vera V. Spaguolo, Bianca M. Antolini, Nino Pirrotta, LIM, Lucca, 1994 (Strumenti della ricerca musicale; 2)

La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, 2 voll., Laruffa Editore, Reggio Calabria, 2007 (Sopplimenti musicali; I,9)

LA VIA, STEFANO, *poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma, 2006 (Studi superiori; 530)

LEFEVRE, RENATO, *Gli «Sfaccendati»*, «Studi romani» VIII/2-3 (1960), pp. 154-65 e 288-301

LEFEVRE, RENATO, *Il «Tirinto» di Bernardo Pasquini all'Ariccia (1672)*, in *Musica e musicisti nel Lazio*, a cura di Renato lefevre e Arnaldo Morelli, Palombi, Roma, 1985, pp. 237-68

Le Muse galanti: la musica a Roma nel Settecento, a cura di Bruno Cagli, Ist. Dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1985

Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia: atti del Convegno di studi: Lumsa, Roma, 4 novembre 2003, a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Aracne, Roma, 2005

LEVE, JAMES S., *"Gl'inganni amorosi scoperti in villa" (1696): a Comic Opera in Bolognese Dialect*, «Musica e storia», xii/1 (2004), pp. 189-202

LEVE, JAMES S., *Humor and Intrigue: a comparative Study of Comic Opera in Florence and Rome during the late Seventeenth Century*, tesi di Ph. Diss., Yale University, UMI, Ann Arbor, 1998

LIESS, ANDREAS, *Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento. Musikerlisten des Oratorio San Marcello 1664-1725*, «Acta Musicologica», XXIX/4 (1957), pp. 137-71

L'Illuminismo francese e la musica, a cura di Enrico Fubini, Ricordi, Milano, 2007 (Le sfere; 46)

LINDGREN, LOWELL E., *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti*, pp. 35-57

LINDGREN, LOWELL E. & SCHMIDT, CARL B., *A Collection of 137 Broadsides Concerning Theatre in Late Seventeenth-century Italy: an Annotated Catalogue*, «Harvard Library Bulletin», XXVIII/2 (1980), pp. 185-233

L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi: mutazioni culturali, a Roma e Venezia, nel periodo post-barocco, a cura di Giovanni Morelli, Ricordi, Milano, 1982 (Ex libris del Festival Vivaldi; 1)

LIONNET, JEAN, *A Newly Found opera by Alessandro Scarlatti*, trad. by Graham Dixon, «The Musical Times», CXXVIII, N. 1728 (1987), pp. 80-1

LIONNET, JEAN, *La musique a Saint-Louis des Français de Rome au XVII° siècle*, «Note d'archivio per la storia musicale», n. s., III (1985) e IV (1986)

LIONNET, JEAN, *Les activités musicales de Flavio Chigi cardinal neveu d'Alexandre VII*, «Studi Musicali», IX/2 (1980), pp. 287-302

LIONNET, JEAN, *Les événements musicaux de la légation du Cardinal Flavio Chigi en France, été 1664*, «Studi Musicali», XXV/1-2 (1996), pp. 127-53

LIONNET, JEAN, *Une «mode française» à Rome au XVII^e siècle*, «Revue de Musicologie», LXXVII/2 (1991), pp. 279-90

LIONNET, JEAN, *Une partition inconnue d'Alessandro Scarlatti*, «Studi musicali», XV (1986), pp. 183-212

LIONNET, JEAN, *Un musicista dimenticato: Dionigio Fregiotti*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma: atti del convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985)*, a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Olschki, Firenze, 1987, pp. 285-96

LODI, PIO, *Catalogo delle Opere Musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia: Città di Modena, R. Biblioteca Estense*, Fresching, Parma, s. d. (Bollettino dell'Ass. dei musicologi italiani; 8)

LORENZ, ALFRED O., *Alessandro Scarlattis Jugendoper,: ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper*, Benno Filser, Augsburg, 1927

Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX), atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22-23 settembre 2000), a cura di Danilo Romei, Ed. Polistampa, Firenze, 2005 (Beni culturali/Provincia di Pistoia; 37)

MAGAUDDA, AUSILIA & COSTANTINI, DANILO, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Ismez, Roma, 2011

MAGAUDDA, AUSILIA & COSTANTINI, DANILO, *Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella «Gazzetta di Napoli», con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli*, in *Intorno a Silvio Stampiglia*, pp. 173-209

MANDOSIO, PROSPERO *Bibliotheca romana, seu romanorum scriptoriun centuriae*, [I], De' Lazzari, Roma, 1682

MANDOSIO, PROSPERO *Bibliotheca romana, seu romanorum scriptoriun centuriae*, II, De' Lazzari, Roma, 1692

MANFREDI, TOMMASO, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli*, pp. 117-37

MARITI, LUCIANO, *Commedia ridicolosa. comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Bulzoni, Roma, 1978 (Biblioteca teatrale; 22)

MARTINELLI BRAGLIA, GRAZIELLA, *Il teatro Fontanelli: note su impresari e artisti nella Modena di Francesco II e Rinaldo I,* in *Alessandro Stradella e Modena*, pp. 139-59

MARX, HANS J., *Die «Giustificazioni della casa Pamphilj» als Musikgeschichtliche Quelle*, «Studi musicali», XII/1 (1983), pp. 122-87

MARX, HANS J., *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, «Analecta Musicologica», V (1968), pp. 104-77

MARX, HANS J., *Ein neuer Fund zur römischen Operngeschichte des ausgehenden Seicento*, «Analecta Musicologica», III (1966), pp. 43-8

MECHELLI, PAOLO, *Giovanni Filippo Apolloni: riflessioni sui testi per le cantate di Cesti*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti*, pp. 227-71

MEGALE, TERESA, *Strategie artistiche e orientamenti drammaturgici: gli interpreti del teatro rospigliosiano*, in *Lo spettacolo del sacro*, pp. 31-41

MELANI, ATTO, *Complete Cantatas*, ed. by Roger Freitas, A-R Editions, Middleton, 2006 (Collegium Musicum Yale University – Second Series; 15)

MELZI, GAETANO, *Dizionario di opere anonime e pseudo anonime di scrittori italiani*, 2 voll., Pirola, Milano, 1848-59

MENICHETTI, ANNA, *La caduta del Regno delle Amazzoni: l'ultimo grande spettacolo operistico del Seicento romano*, tesi di laurea, rel. Prof. Lorenzo Bianconi, Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Discipline della Musica, a. a. 1980-1, 2 voll.

MILIZIA, FRANCESCO, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, III ed., Stamperia Reale, Parma, 1781

MISCHIATI, OSCAR, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, «Note d'Archivio per la storia musicale», n. s., I (1983), pp. 209-27

MONALDINI, SERGIO, *L'orto dell'Esperidi: musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, LIM, Lucca 2000 (ConNotazioni; 5)

MONELLE, RAYMOND, *Recitative and Dramaturgy in the Dramma per Musica,* «Music and Letters» LIX/3 (1978), pp. 245-67

MONTALTO, LINA, *Fra virtuosi e musici nella corte del card. Benedetto Pamphilj*, «Rivista italiana del dramma», V 1/1-2 (1941), pp. 83-97 e 193-209

MONTALTO, LINA, *Il Clementino: 1595-1875*, Ulpiano, Roma, 1939

MONTALTO, LINA, *Un mecenate nella Roma barocca: il cardinale Benedetto Pamphili, 1653-1730*, Sansoni, Firenze, 1955

MORELLI, ARNALDO, *«Alle glorie di Luigi»: note e documenti su alcuni spettacoli musicali promossi da ambasciatori e cardinali francesi nella Roma del secondo Seicento*, «Studi musicali», XXV/1-2, (1996), pp. 155-66

MORELLI, ARNALDO, *Il mecenatismo musicale di Cristina di Svezia. Una riconsiderazione*, in *Cristina di Svezia*, pp. 321-46

MORELLI, ARNALDO, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma*, pp. 107-36

MORELLI, ARNALDO, *La virtù in corte: Bernardo Pasquini (1637-1710)*, LIM, Lucca, 2016 (ConNotazioni; 12)

MORELLI, GIORGIO, *Giovanni Andrea Lorenzani: artista e letterato romano del Seicento*, «Studi secenteschi», XIII (1972), pp. 193-251

MORELLI, GIORGIO, *L'Apolloni librettista di Cesti, Stradella, e Pasquini*, «Chigiana» n. s., XXXIX (1982), pp. 211-64

MORELLI, GIOVANNI, *Di alcuni effetti di 'Ferner Klang' nelle trame drammatiche veneziane del Seicento*, «Musica e storia», XII/1 (2004), pp. 203-51

MORELLI, GIOVANNI, *Il filo di Poppea: il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei papi*, a cura di Lucia Corrain, Electa, Milano, 1987, pp. 245-73

MURATA, MARGARET K., *Il carnevale a Roma sotto Clemente IX Rospigliosi*, trad. di Lorenzo Bianconi, «Rivista Italiana di Musicologia», XII/1 (1977), pp. 83-99

MURATA, MARGARET K., *Operas for the Papal Court with Texts by Giulio Rospigliosi*, 2 voll., Ph. Diss., University of Chicago, Illinois, 1975

NATUZZI, ELISABETTA, *Il Teatro Capranica dall'inaugurazione al 1881*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999

NICCOLI, OTTAVIA, *La vita religiosa nell'Italia moderna: secoli XV-XVIII*, Carocci, Roma, 2008 (Frecce; 68)

NIGITO, ALEXANDRA, *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648-1709)*, Merseburger, Kassel, 2013 (Musik und Adel im Rom des Sei- und Settecento; 1)

NIGITO, ALEXANDRA, *Le cantate di Bernardo Pasquini (1637-1710): edizione critica*, tesi di laurea, relat. Albert Dunning, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università di Pavia, sede di Cremona, a. a. 1999-2000

Notizie istoriche degli Arcadi morti, III, De Rossi, Roma, 1721

OLSZWESKI, EDWARD J., *The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740),* «Artibus et Historiae» XXIII (2002), pp. 139-65

PAGANO, ROBERTO, *"…*Alias *il Siciliano": il complesso rapporto di Alessandro Scarlatti con la sua terra d'origine*, in *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*; *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggo Calabria, 8-9 ottobre 2010)*, a cura di Nicolò Maccavino, Rubbettino, Reggio C., 2013, pp. 29-47

PALLINI, LORENZA, *Antropologia del Mago: storia, schemi compositivi e interpretazioni metaforiche della parte del mago nella drammaturgia romana del XVII secolo*, «Biblioteca teatrale», n. s., LIX-LX (2001), pp. 11-42

PASTURA, MARIA G., *Legislazione pontificia sui teatri e spettacoli musicali a Roma*, in *La musica a Roma*, pp. 167-76

PENNA, ANDREA, *Il primo teatro pubblico di Roma: le vicende del Teatro Tordinona nel XVII secolo*, «Studi romani» XLVI/3-4 (1998), pp. 337-68

PETROCCHI, MASSIMO, *Roma nel Seicento*, Istituto di studi romani, Cappelli, Bologna, 1970 (a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze, 1988 (Studi e testi per la storia della musica; 6)

PILUSO, SANDRO, *Drammaturgie seicentesche e* topoi *ricorrenti: l'esempio di Nicolò Minato*, «Biblioteca teatrale», n. s., LIX-LX (2001), pp. 223-35

PIPERNO, FRANCO, *Le orchestre di Arcangelo Corelli*, in *L'invenzione del gusto*, pp. 42-60

PITONI, GIUSEPPE O., *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Olschki, Firenze, 1988 (Studi e testi per la storia della musica; 6)

POULTNEY, DAVID, *Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio*, «The Musical Quarterly» LIX/4 (1973), pp. 584-601

POVOLEDO, ELENA, *Aspetti dell'allestimento scenico a Roma al tempo di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia*, pp. 169-215

POWERS, HAROLD S., *Il Serse Trasformato – I*, «The Musical Quarterly» XLVII/4 (1961), pp. 481-92

POWERS, HAROLD S., *L'Erismena Travestita*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, ed. by Harold Powers, Princeton University Press, Princeton, 1968, pp. 259-324

POWERS, HAROLD S., *Il "Mutio" Tramutato*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, pp. 227-58

PROFETI, MARIA G., *Rospigliosi e la Spagna*, in *Lo spettacolo del sacro*, pp. 133-51

RAFFAELLI, RENATO, *Don Giovanni in Macedonia*, in *Cristina di Svezia*, pp. 217-37

RAVA, ARNALDO, *I teatri di Roma*, Palombi, Roma, 1953

ROMAGNOLI, ANGELA, *«Fra catene, fra stili e fra veleni…» ossia Della scena di prigione nell'opera italiana (1690 – 1724)*, LIM, Lucca, 1995 (Studi e testi musicali, n. s.; 2)

RONCAGLIA, GINO, *Il "Tirinto" di B. Pasquini e i suoi "intermezzi"*, «La rassegna musicale» IV/6 (1931), pp. 331-9

ROSAND, ELLEN, *Opera in XVIII^th century Venice: the creation of a Genre*, University of California Press, Berkeley, 1991

ROSE, GLORIA, *Two Operas by Scarlatti Recovered*, «The Musical Quarterly» LVIII/3 (1972), pp. 420-35

ROSSELLI, JOHN, *From Princerly Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850*, «Cambridge Opera Journal» I/1 (1989), pp. 1-32

ROSSELLI, JOHN, *I teatri di dipendenza della famiglia Capranica*, in *La musica a Roma*, pp. 177-82

ROSTIROLLA, GIANCARLO, *Catalogo generale delle opere di Alessandro Scarlatti*, ERI, Torino, 1972

ROSTIROLLA, GIANCARLO, *Note e manette: documenti su musici, costruttori e teatri dalla «Miscellanea artisti»*, in *La musica a Roma*, pp. 79-96

ROTONDI, SERGIO, *Il Teatro Tordinona: storia, progetti, architettura*, Dipartimento di Architetura e Analisi della Città, Università di Roma «La Sapienza», Edizioni Kappa, Roma, 1987

RUHNKE, MARTIN, *Das italienische Rezitativ bei den deutschen Komponisten des Spätbarock,* «Analecta musicologica» XVII (1976), pp. 79-120

SALERNO, MAURA F., *Sulla messinscena romana dell'*Empio punito *(1669): ritrovamenti e ipotesi*, «Biblioteca teatrale», n. s., LIX-LX (2001), pp. 137-63

SALVI, ANTONIO – POLLAROLO, CARLO F., *Ariodante*, partitura dell'opera in facsimile, edizione del libretto, saggio introduttivo a cura di Olga Termini, Ricordi, Milano, 1986 (Drammaturgia musicale veneta; 13)

SARTORI, CLAUDIO, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, opera realizzata con il patrocinio del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, 6 voll., Bertola & Locatelli, Cuneo, 1990-94

SCARLATTI, ALESSANDRO, *Gli equivoci nel sembiante*, ed. by Frank. A. D'Accone, Harvard University Press, Cambridge and London, 1982 (The Operas of Alessandro Scarlatti; 7)

SCARLATTI, ALESSANDRO, *Il Pompeo*, introduction by John H. Roberts, Garland, New York & London, 1986 (Handel sources; 6)

SCARLATTI, ALESSANDRO, *La Statira*, ed. by William C. Holmes, Harvard University Press, Cambridge and London, 1985 (The Operas of Alessandro Scarlatti; 9)

SCHMIDT, CARL B., *Antonio Cesti's* La Dori*: a Study of Sources, Performance Traditions and Musical Style*, «Rivista Italiana di Musicologia» X (1975), pp. 455-98

SCHMIDT, CARL B., *"La Dori" di Antonio Cesti: sussidi bibliografici*, «Rivista Italiana di Musicologia» XI/2 (1976), pp. 197-229

SCHMIDT, CARL B., *The Transmission of* Il Tito*: a New Assessment*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti*, pp. 79-106

Sebastiano Baldini (1615-1685): Le poesie per musica nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana, incipitario e fonti musicali a cura di Giorgio Morelli, con un saggio introduttivo di Flavia Cardinale, Istituto di bibliografia musicale, Roma, 2000

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford University Press, Stanford, 2007

SILVESTRI, PAOLA, *Una ricerca d'archivio: la committenza teatrale dei Borghese (1676-1685)*, tesi di laurea, rel. Elena Tamburini, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento di Musica e Spettacolo, a. a. 1995-6

SPITZER, JOHN, *The Birth of the Orchestra in Rome – An Iconographic Study*, «Early Music» XIX/1 (1991), pp. 9-27

STAFFIERI, GLORIA, *Colligite Fragmenta: la vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, LIM, Lucca, 1990 (Musicalia; 1)

STAFFIERI, GLORIA, *"La reine s'amuse": l'Alcasta di Apolloni e Pasquini al Tordinona (1673)*, in *Cristina di Svezia*, pp. 21-43

STAFFIERI, GLORIA, *Pietro Ottoboni, il mecenate drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli*, pp. 139-68

STANGALINO, SARA E., *Le due virtù di* Scipione Affricano*: fonti e struttura di un dramma per musica di Nicolò Minato*, «Musica e Storia» XVII/1 (2009), pp. 111-41

STEIN, LOUISE K., *«Una música de noche, que llaman aquí serenata»: a Spanish Patron and the Serenata in Rome and Naples*, in *La serenata*, pp. 333-72

STRADELLA, ALESSANDRO, *Moro per amore*, ed. cr. della partitura a cura di Carolyn Gianturco, ETS, Pisa, 2003 (Opera omnia; II/1)

STROHM, REINHARDT, *Alessandro Scarlatti und das Settecento*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti*, pp. 153-76

TAMBURINI, ELENA, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, pp. 617-75

TAMBURINI, ELENA*, Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689), con un'ipotesi di ricostruzione del teatro «piccolo» elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Bulzoni, Roma, 1997

TAMBURINI, ELENA*, Filippo Acciajoli: un "avventuriere" e il teatro*, in *Teatro Oriente/Occidente*, Ottai, Roma, 1986, pp. 449-76

TAMBURINI, ELENA, *La lira, la poesia, la voce e il teatro musicale del Seicento: note su alcune vicende biografiche e artistiche della baronessa Anna Rosalia Carusi*, in *La musica a Roma*, pp. 419-31

TAMBURINI, ELENA*, Luoghi teatrali per la serenata nella Roma del Seicento. Il falso convito di Gian Lorenzo Bernini*, in *La serenata*, pp. 523-46

TAMBURINI, ELENA, *Strumenti retorici e sinestesie: la messinscena berniniana della "Comica del cielo" (1668)*, in *Lo spettacolo del sacro,* pp. 97-112

TAVASSI LA GRECA, BIANCA, *Carlo Fontana e il Teatro di Tor di Nona*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, pp. 19-34

USULA, NICOLA, Giasone *a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella*, in *Il novello Giasone*, I, pp. XLV-CXIII

Venezia e il melodramma nel Seicento, a cura di Maria T. Muraro, Olschki, Firenze, 1976 (Studi di musica veneta; 6)

Venezia e il melodramma nel Settecento, a cura di Maria T. Muraro, Olschki, Firenze, 1978 (Studi di musica veneta; 6)

VIALE FERRERO, MERCEDES, *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, pp. 145-72

VIALE FERRERO, MERCEDES, *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti: i mezzi in uso e i fini da conseguire*, in *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*, hrsg. von Max Lütolf, Haupt, Berna, 1995, pp. 55-77

VILLIFRANCHI, GIOVANNI C., *Raccolta di opuscoli del dottore Gio. Cosimo Villifranchi*, Manni, Firenze, 1737

VOLPICELLI, MARIA L., *Il Teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, pp. 681-783

WADDY, PATRICIA, *Seventeenth-century Roman Palaces: Use and the Art of the plan*, Architectural History Foundation, New York, 1990

[WALDIS, CARLO], *Notizie sul già Teatro Capranica dalla sua origine ad oggi*, Artero, Roma, 1914

WEAVER, ROBERT L., Il Girello, *a 17th-Century Burlesque Opera*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a F. Ghisi*, «Quadrivium», XII/2 (1971), pp. 141-63

WEAVER, ROBERT L., *Materiali per le biografie dei fratelli Melani*, «Rivista Italiana di Musicologia», XII/2 (1977), pp. 252-95

WEAVER, ROBERT L. – WEAVER, NORMA W., *A Chronology of Music in the Florentine Theater: operas, prologues, intermezzos and plays with incidental music,* I (1590-1750), Information Coordinators, Detroit, 1978